

El plagio se encuentra en el centro de todos los debates. Es una cuestión cargada de desafíos no solo estéticos, sino también jurídicos y económicos. Cuando, en el siglo XVI, Montaigne podía citar a Séneca sin comillas, sabía que se dirigía a una misma comunidad de lectores, formados en la misma cultura humanista y poseedores de las mismas referencias textuales. Para Montaigne, tales referencias a los antiguos, fueran o no explícitas, no resultaban ajenas a sus lectores, con quienes compartía los mismos conocimientos y el placer de una complicidad inteligente entre hombres de letras.

La actual explosión de las áreas del conocimiento en un sinfín de especialidades hace imposible compartir un saber estable y común. Hay quienes se sienten muy tentados de beber del amplio campo de las publicaciones, de infinita riqueza, puesto que las herramientas de lectura y de escritura han evolucionado hacia una mayor fluidez del texto a través de las funciones de "copiar" y "pegar", la descarga y la puesta en línea. El gran sueño de un compartir libre, que respete la contribución de cada quien en el seno de la colectividad, se desmorona demasiado a menudo en provecho del interés particular.

El plagio no se reduce únicamente a un asunto literario, sino que se trata asimismo de una cuestión social, cuyos resortes son económicos y técnicos. En *Sobre el plagio* Hélène Maurel-Indart ofrece todos los puntos de referencia necesarios para un enfoque a la vez literario y estético, pero también jurídico, de las prácticas de escritura.

HÉLÈNE MAUREL-INDART

## Sobre el plagio

Sobre el plagio

HÉLÈNE MAUREL-INDART

ISBN 978-987-719-014-4



9 789877 190144



Hélène Maurel-Indart (Versalles, 1961) es doctora en Letras y profesora de Literatura Francesa del siglo xx en la Université François-Rabelais. En 2005 obtuvo la habilitación como directora de investigación en la Université Paris-Sorbonne. Sus investigaciones están centradas en el análisis de los procesos de creación literaria, los conceptos de originalidad y plagio en literatura y las nociones de autor y de obra. Es miembro de la Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine. Entre 2006 y 2009 fue directora de la editorial Presses Universitaires François-Rabelais (PUFR), donde actualmente codirige la colección Perspectives Littéraires. También forma parte del comité de lectura de la revista *Médium*, dirigida por Régis Debray. En 2000 creó un sitio de Internet consagrado a sus temas de investigación: [www.leplagiat.net](http://www.leplagiat.net).

Es autora de numerosos artículos y ensayos, y de los libros: *Plagiats, les coulisses de l'écriture* (2007) y *Petite enquête sur le plagiaire sans scrupule* (2013).

SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

---

SOBRE EL PLAGIO

Traducción de  
LAURA FÓLICA

HÉLÈNE MAUREL-INDART

# SOBRE EL PLAGIO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA  
MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA  
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en francés, 2011  
Primera edición en español, 2014

---

Maurel-Indart, Hélène

Sobre el plagio. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2014.  
446 p. ; 21x14 cm. - (Lengua y Estudios Literarios)

Traducido por: Laura Fólca  
ISBN 978-987-719-014-4

I. Plagio. 2. Estudios Literarios. I. Fólca, Laura, trad.  
II. Título  
CDD 801

---

Armado de tapa: Juan Pablo Fernández

Título original: *Du plagiat*

ISBN de la edición original: 978-2-07-044136-5  
© 2011, Gallimard. Edición revisada y aumentada

D.R. © 2014, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.  
El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina  
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar

D.R. © 2014, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S.A.  
Carr. Picacho Ajusto 227; 14738 México D.F.  
Empresa certificada ISO 9001:2008  
www.fondodeculturaeconomica.com

ISBN: 978-987-719-014-4

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA – PRINTED IN ARGENTINA  
Hecho el depósito que marca la ley 11723

## Índice

Introducción.....	13
I. <i>Pequeña historia de los plagarios desde la Antigüedad</i> .....	21
II. <i>La práctica actual del plagio: un fenómeno relacionado con las nuevas condiciones de producción del libro</i> .....	45
La cuestión de las fuentes.....	45
Apuestas financieras y legitimidad literaria.....	48
Un ámbito sensible: el trabajo de documentación ....	53
Nombres que generan ventas: los autores “con riesgo” .....	59
Hacer que escriban otros o el plagio consentido .....	64
El autor sobrevaluado en relación con la obra .....	70
Los editores en la trampa de una “verdadera-falsa” Duras.....	73
Los premios literarios: blancos privilegiados .....	74
Un único juicio antes de la Segunda Guerra Mundial.....	75
1959-1969: diez años de polémica y de campañas de prensa .....	76
Los años ochenta: acusaciones en las citaciones ante los tribunales.....	83
Años 2000: ¡plagio por todas partes!.....	92

	Bertolt, Bruno y las dos Marías: historia de un plagio ilógico .....	96		Resumen histórico del derecho de autor.....	195
				La protección del derecho de autor y sus límites .....	206
iii.	<i>Los maestros despojados</i> .....	101		Derecho de autor y <i>copyright</i> .....	220
	El <i>scriptoricidio</i> o la condena a muerte del escritor....	101	vii.	<i>El comportamiento del juez frente al escritor exitoso</i> .....	223
	Louise, más cortesana que poeta .....	104		El caso Deforges-Mitchell: la argumentación jurídica y sus límites .....	224
	Bajtín no estaba solo .....	106		El juicio Vautrin contra Griolet: historia de un gran ganador del Goncourt y de un pequeño profesor .....	241
	Jarry y el cuaderno verde perdido .....	111			
	Shakespeare y Molière, dos genios asediados .....	115	viii.	<i>Una tipología del préstamo</i> .....	253
	Regreso al “caso” Molière-Corneille.....	122		Préstamo directo, total o parcial .....	254
iv.	<i>Los plagiarios ante el tribunal de sus pares</i> .....	133		Préstamo directo parcial.....	255
	¡Despreciado sea el plagio! .....	135		Préstamo indirecto, total o parcial .....	256
	El plagio a veces resulta un paliativo muy práctico, incluso agradable.....	139		Préstamo indirecto total .....	259
	El plagio, obra de bien público, es un derecho.....	144		Préstamo indirecto parcial.....	262
	Nada de originalidad sin origen .....	152		El plagio en relación con las diversas formas de préstamo .....	277
	La literatura es plagio .....	157		Las diferentes formas de transformación seria llamada “transposición” .....	278
v.	<i>El plagiario: un personaje de novela</i> .....	161	ix.	<i>En las periferias del plagio</i> .....	285
	Quien roba una obra roba una vida: palabra de plagiado.....	162		Plagio y parodia .....	286
	Al robarle al otro, me hundo yo: palabra de plagiario .....	166		Plagio y pastiche .....	290
	¿Alguna vez escribí algo realmente mío?: pregunta de un escritor a sí mismo .....	169		Plagio y falso .....	295
	La literatura como plagio: universal y eternamente vuelta a empezar.....	174		Plagio y prolongación o continuación .....	303
	Un nuevo personaje de novela: el académico plagiario.....	182	x.	<i>¿Hasta dónde se puede copiar la realidad?</i> .....	311
	La acusación de plagio: un arma de venganza .....	184		Cuestiones de límites: creación e imitación, ficción y realidad .....	311
	Las musas vampirizadas .....	186		Plagio agravado de falso .....	313
vi.	<i>La ley protege y reglamenta el trabajo creador</i> .....	189		Ficción y realidad.....	315
	Propiedad literaria, plagio y falsificación: nociones ambiguas.....	189		Ficción y libertad de creación .....	317
				Ficción y “plagio psíquico” .....	321

Ficción y verdad histórica .....	323
Ficción y "verdad" judicial .....	326
xi. <i>La originalidad, entre ruptura y continuidad</i> .....	331
xii. <i>El genoma de la escritura</i> .....	359
La búsqueda de "indicadores" estilísticos .....	359
La computadora y la secuenciación del genoma de la escritura .....	364
<i>Conclusión</i> .....	371
<i>Bibliografía</i> .....	375
<i>Índice de nombres</i> .....	411

*Tibi or not tibi.*  
Alejandro Dumas

## Introducción

EL PLAGIO ya no es hoy un tema tan tabú como lo era en 1999, durante la primera publicación de *Du plagiat [Sobre el plagio]*:<sup>1\*</sup> en apenas poco más de diez años, el tema ha dejado de ser inconveniente o indecente, aunque siga siendo recibido, y con razón, como una cuestión molesta y cargada de desafíos no solo estéticos sino también jurídicos y económicos. Son muchos los investigadores, amantes de la literatura o simples lectores que han admitido que nuestros grandes escritores no siempre han sabido escapar a la tentación del plagio. Renunciar a una concepción de la literatura como creación pura, más allá de cualquier sospecha, no es algo sencillo; también había que renunciar a tratar el plagio como un tema falso, situado entre la intertextualidad creativa y el delito de falsificación. Está claro que el plagio es esa zona “gris” difícilmente localizable, entre préstamo servil y préstamo creativo; pero ¿quién podría definir el límite en donde se fija el cursor entre ambos extremos? Todo nuestro esfuerzo ha tendido hacia la necesaria

<sup>1</sup> Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, París, Presses Universitaires de France, col. Perspectives Critiques, 1999.

\* En este libro se conservan los títulos de las obras mencionadas en la lengua original con la traducción al español entre corchetes y en itálicas cuando han sido publicadas en español. [N. del E.]

Respecto de las citas del presente libro, optamos por una traducción propia que siga de cerca el texto en francés; de este modo, se hacen más evidentes las comparaciones y los posibles plagios. No obstante, referimos, si existen, los datos de edición en español, indicando el nombre del traductor responsable de esa edición y el número de página en el caso de haberla utilizado. [N. de la T.]

clarificación de una noción irremediabilmente movедiza, pero cuyos contornos existen con un grado de precisión tal que hay que tomar la lupa y examinar, en cada caso, el camino de la creación literaria que va del préstamo a la originalidad. Nuestra forma de proceder le debe mucho al método empleado por Antoine Compagnon en *La Seconde Main, ou le Travail de la citation* [La segunda mano o el trabajo de la cita],<sup>2</sup> en el que analiza el funcionamiento de la cita como práctica discursiva.

El plagio es objeto de un implícito y al mismo tiempo de una fascinación, puesto que pone en juego tanto la autoridad del autor como el propio estatus del escritor, cuya dimensión sagrada proviene del Romanticismo. Hoy el plagio es un tema presente en todos los debates, en particular, en el momento de lanzamiento de las novedades literarias: plagio “psíquico”, plagio por anticipación, sospecha de plagio en tal candidato al Goncourt... ¿Cómo se explica semejante fiebre en el campo literario? Cuando, en el siglo xvi, Montaigne podía citar a Séneca sin comillas, sabía que se dirigía a una misma comunidad de lectores, formados en la misma cultura humanista y poseedores de las mismas referencias textuales. En esa época, hubiera quedado totalmente fuera de lugar denunciar un plagio. Para Montaigne, tales referencias a los antiguos, fueran o no explícitas, no resultaban ajenas a sus lectores, con quienes compartía los mismos conocimientos y el placer de una complicidad inteligente entre hombres de letras. Ahora bien, la explosión actual de los campos del conocimiento en un sinfín de áreas de especialidad hace imposible compartir un saber estable y común. Hay quienes, sin ninguna vergüenza, se sienten muy tentados de beber del amplio campo de las publicaciones, de infinita riqueza, debido a la multiplicación de las iniciativas editoriales bajo las formas impresa o digital. El gran sueño de un compartir libre, que respete la contribución de cada quien en el seno de la colectividad, se desmorona demasiado a menudo en provecho del interés particular.

<sup>2</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main, ou le Travail de la citation*, París, Seuil, 1979.

El plagio no se reduce únicamente a una cuestión literaria, sino que también se trata de una cuestión social, cuyos resortes son igualmente económicos y técnicos, ya que las herramientas de lectura y de escritura han evolucionado hacia una mayor fluidez del texto a través de las funciones de “copiar” y “pegar”, la descarga y la puesta en línea de sumas de conocimientos. Entonces, se plantean algunas cuestiones de deontología bajo términos novedosos, según los soportes usados y los modos de difusión. El mercantilismo a ultranza, la inevitable mercantilización del libro, pero también la efervescencia individualista, hacen de cada quien un escritor en potencia: escribir, y sobre todo ser publicado, constituye un acto de autovaloración poderoso que empuja hacia los editores tanto al hombre común como al hombre político. Tales motivaciones pueden provocar deslices como la delegación de la escritura o el plagio. El perfil psicológico del plagiario conquistador, osado, más dispuesto a denunciar con vigor la difamación que a hacer un mea culpa, invade así una literatura mediatizada que responde a la voluntad de los booms editoriales y los récords de venta. Algunos casos de plagios repetidos, que marcaron la actualidad literaria, son tan inquietantes que llevan a preguntarse sobre el comportamiento de sus autores. ¿Por qué correr el riesgo de plagiar? ¿El plagiario siempre ha tenido conciencia del robo que cometía? Las motivaciones psicológicas dan cuenta globalmente de dos categorías diferentes. Como lo habíamos desarrollado precisamente en *Plagiats, les coulisses de l'écriture* [Plagios, las bambalinas de la escritura]<sup>3</sup> hay que distinguir: por un lado, a los plagiarios conquistadores, animados por una suerte de vampirismo literario y, por el otro, a los plagiarios melancólicos, los grandes torturados de la literatura, que efectivamente son, para algunos, los más creativos, aun cuando estén marcados por la obsesión por el vacío.

Los plagiarios conquistadores son llevados, por su concepción imperialista de la creación literaria, a ampliar sin cesar su

<sup>3</sup> Hélène Maurel-Indart, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, París, La Différence, 2007, pp. 25-38.

territorio más allá de su propio campo de escritura. Esta primera categoría de plagiaro comprende a los apologistas, los reincidentes y los jugadores. Alejandro Dumas es el ejemplo perfecto del plagiaro conquistador y que siente orgullo de serlo. Actúa con total buena conciencia, reivindica su crimen atroz con un sentimiento de impunidad incommovible. Su profesión de fe como creador lo emparenta tanto con un dios todopoderoso como con un nuevo Alejandro Magno: “El hombre de genio no roba, conquista”.<sup>4</sup> Daniel Sangsue, en su artículo juiciosamente titulado “Les vampires littéraires” [Los vampiros literarios],<sup>5</sup> establece una distinción

entre el imitador y el vampiro literario: el primero se coloca bajo la égida del autor imitado (“se da” a él), mientras que el segundo ejerce esa influencia; el imitador solo saca la sustanciosa médula (el jugo) de la obra imitada, mientras que el vampiro se apropia de ella en toda su sustancia (la sangre); la imitación es la transformación de lo que es “expresado”, mientras que el vampirismo es un robo puro y duro.

No muy lejos del apologista, hace estragos el plagiaro reincidente. Es cierto que no llega, como él, al límite de reivindicar su goce por el plagio, ni la legitimidad de una práctica tal, pero afirma sin escrúpulos la originalidad de su obra. Contrariamente al apologista, niega su acto y rechaza la acusación como una infamia. Su compulsión a la repetición es, entonces, tanto más inquietante. Se explica por una confusión inconsciente, profundamente anclada, entre el ser y el parecer, entre el hacer y el “mandar a hacer”. Charles Nodier juega, así, sobre el doble registro del plagiaro impune y del supuesto plagiaro que da lec-

<sup>4</sup> Alejandro Dumas, “Comment je devins auteur dramatique”, en *Théâtre Complet*, París, Calmann Lévy, 1883, p. 16 (primero publicado en la *Revue des Deux Mondes* en 1833).

<sup>5</sup> Daniel Sangsue, “Les vampires littéraires”, en *Littérature*, núm. 75: *La voix, le retrait, l'autre*, octubre de 1989, pp. 92-112.

ciones. Como legislador de las Bellas Letras en su *Questions de littérature légale* [Cuestiones de literatura legal]<sup>6</sup> condena severamente a Pascal por sus plagios:

Habiendo ya reflexionado bastante, me veo en la obligación de reconocer que el plagio de Pascal es el más evidente quizás y el más *manifestamente intencional* que ofrecen como ejemplo las fastuosidades de la literatura. [...] En segundo lugar, lo encuentro agravado por la precaución que toma el escritor de modificarle algo, cambiando o bien la antigüedad de la expresión, o bien su audacia, o la relación entre las partes de la frase; creo que lo hace no tanto para dar una idea más clara y limpia de su tema, sino para acercarlo a su estilo y encuadrarlo sin discordancia en la contextura de sus escritos.

Tanta sagacidad para detectar la copia en los otros deja ver un gusto pronunciado por este modo de escritura, y, en ese sentido, ¡la obra de Nodier debe leerse como una autobiografía sesgada! En el mismo momento en que publica *Questions de littérature légale*, hereda unas “notas sobre la lengua francesa” de un tal Eugène Milon, muerto en 1811. “Se las apropia para componer su *Examen critique des dictionnaires* [Examen crítico de diccionarios] (1828), que aparecerá sin hacer referencia a Milon. En 1822, roba del *Manuscrit trouvé à Saragosse* [Manuscrito encontrado en Zaragoza] un relato, ‘Las aventuras de Thibaud de la Jacquière’, para insertarlo en sus *Infernaliana*.”<sup>7</sup> El doble juego de Nodier confunde.

El plagiaro jugador es la última variante del plagiaro conquistador. No rechaza los principios de una deontología literaria. Al contrario, consciente de la deuda contraída con sus predecesores, juega con las referencias codificadas, las citas escondidas

<sup>6</sup> Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, edición estabilizada, presentada y anotada por Jean-François Jeandillou, Ginebra, Droz, 2003, p. 41.

<sup>7</sup> Daniel Sangsue, “Les vampires littéraires”, *op. cit.*, p. 97. Véase también la nota 15 de esa página para más precisiones sobre el plagio de Nodier.

o las copias falsamente indicadas, y así convoca, a través de su obra, al conjunto de la comunidad literaria. Le toca al lector ubicarse en este sutil juego de intertextualidad. Georges Perec da una brillante ilustración de esto en *La Vie mode d'emploi* [*La vida instrucciones de uso*].<sup>8</sup>

Apologistas, reincidentes y jugadores coinciden en el punto de construir su identidad de autor a partir de las de otros escritores, anexados a su universo personal. A la inversa, los plagarios melancólicos, obsesionados por la impotencia creadora, recurren al plagio con un sentimiento de culpa y una angustia que está a la altura de su crimen atroz. Michel Schneider describe esta obsesión por la influencia precisamente en Baudelaire: "Baudelaire se siente aplastado por la grandeza (de Poe, de De Quincey, de Madame Aupick) y sufre graves dificultades en el proceso creativo. El plagio, o la angustia del plagio, es usado como defensa contra una sumisión incondicional. Tras la máscara de la idolatría, se esconde un 'yo' débil y herido".<sup>9</sup> La fascinación que Poe ejerció sobre Baudelaire fue tal que el poeta, impregnado de ese otro yo, acabó apropiándose, más o menos conscientemente, de algunos de sus textos.

Más allá de que el plagio sea un arma de conquista sin escrúpulos o, al contrario, un acto de impotencia angustiante, representa, para la víctima plagiada, un atentado contra su ser, desposeído de una parte de sí mismo. Por lo tanto, nuestra obra apunta a aclarar, e incluso a sanear, la delicada y peligrosa cuestión del plagio. El gran público, así como los especialistas en derecho de autor y originalidad en literatura, podrán decodificar los términos de los debates, que se tornan confusos al calor de

<sup>8</sup> Véase el artículo de Jacques Lecarme, "Perec et Freud ou le mode du réemploi", en *Mélanges, Cahiers Georges Perec*, núm. 4, Limon, 1990, pp. 121-141. Véase también Ewa Pawlikowska, "Post-scriptum: figures de citations dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec", en *Texte en Main*, núm. 6, 1985, pp. 70-98.

<sup>9</sup> Michel Schneider, "L'ombre de l'auteur", en Hélène Maurel-Indart (dir.), *Le Plagiat littéraire*, Actas del coloquio 2001, *Littérature et Nation*, núm. 27, Tours, Université François Rabelais, 2002, p. 64.

los escándalos urgentes, difundidos enseguida por los medios, pero silenciados con igual rapidez.

En esta nueva edición, *Sobre el plagio* se ha actualizado y enriquecido con análisis complementarios, solicitados por nuestros lectores, sobre las "periferias del plagio", puesto que es sutil la frontera con otros modos de reescritura como el pastiche, la parodia, la continuación o lo falso; también era menester echar luz nueva sobre la relación entre lo real y la ficción, en la medida en que a menudo se formulaba la pregunta: "¿Hasta dónde se puede copiar la realidad?", así como la derivada: "¿Se pueden copiar los libros del prójimo?". En un nuevo capítulo sobre "los maestros desposeídos", se pasa revista por grandes autores, como Louise Labé, Shakespeare, Molière, Jarry y Bajtín, cuyas obras plantean semejantes problemas de atribución que hasta se ha llegado a dudar de su legitimidad literaria. Por último, un capítulo inédito sugiere pistas de investigación prometedoras sobre "el genoma de la escritura". Estos diferentes enfoques contribuyen a enriquecer el debate sobre la cuestión de la autenticidad en literatura.

Desde el panorama histórico hasta la actualidad reciente respecto de la noción de "plagio", nuestra reflexión sobre las prácticas de escritura ofrece algunos puntos de referencia necesarios para un enfoque a la vez literario y estético, pero también jurídico.

## I. Pequeña historia de los plagiarios desde la Antigüedad

EL PROPIO término “plagio” ha sido objeto, hasta el siglo XVIII, de un contrasentido. Durante mucho tiempo se creyó que el robo de palabras era penado por la ley desde la época romana. Voltaire lo afirma incluso en su *Dictionnaire philosophique* [Diccionario filosófico]: “Se dice que originariamente esta palabra viene del latín *plaga*, y que significaba la condena al azote de quienes habían vendido hombres libres como esclavos”. De ahí Voltaire deducía que el plagiario, aquel que se apropia de las palabras del otro, era pasible de recibir el azote.

El contrasentido descansa en un error etimológico: el griego “*plagios*” (oblicuo, astuto), y no el latín “*plaga*” (golpe), es el término del que proviene “plagio”. En Roma, la famosa ley *Fabia de plagiariis* se aplicaba a aquellos que, astutamente, raptaban niños, hombres libres o esclavos, pero no se refiere en absoluto a los ladrones de palabras... Marcial, el poeta romano, sin duda fue el primero en emplear el término “*plagiarius*” en un sentido metafórico, al comparar sus versos como si fueran sus propios niños que un tal Fidentinus le había robado: “Y cuando este falsario se diga su amo, ¡declara que son míos y que yo los he liberado! Proclamando tres o cuatro veces a viva voz esta declaración, harás que el plagiario se avergüence”.

De este modo, la metáfora de Marcial ha hecho creer que los plagiarios, en el sentido moderno, estaban realmente condenados al azote en la Antigua Roma. Ahora bien, en la lengua francesa, el término “plagiario” en el sentido de “ladrón de palabras” aparece bastante tardíamente: el adjetivo es acuñado en 1555 y el

sustantivo en 1584;<sup>1</sup> encontramos el sustantivo “*plagiat*” [plagio] por primera vez en 1687 en el *Dictionnaire historique et critique* [Diccionario histórico y crítico] de Bayle; en cuanto al verbo “*plagier*” [plagiar], tarda en hacer su aparición hasta 1801.

De hecho, los antiguos no conocían el problema de la propiedad literaria en el sentido jurídico del término. Según Caillemer,<sup>2</sup> ninguna legislación castigaba duramente este ámbito, tan solo la opinión y la reprobación moral. En esa línea de análisis, Étienne Bricon confirma este estado de situación en un artículo de 1889 sobre “La profession de l’homme de lettres chez les Anciens” [La profesión de hombre de letras en los antiguos]:

El plagio fue uno de los hábitos más difundidos en la Antigüedad. Atrevido y saqueador, este traslada, de un libro a otro, páginas, capítulos, discursos, tan a su antojo que a veces ni disimula. El plagio constituye una buena parte de la vida literaria de los antiguos; las leyes no se ocupan de él, pero en su contra Aristófanes y Marcial son más poderosos que las leyes.

El hábito de acusar a todo el mundo de plagio está todavía más expandido que el propio plagio, especialmente en Grecia, y en medio de las acusaciones que se cruzan en todas direcciones, seguramente nos resulte difícil saber la verdad.<sup>3</sup>

En materia de discurso, se practicaba la tolerancia y se solía tomar prestado de los oradores de renombre sin la menor vergüenza; en su *Vie de Lysias* [Vida de Lisias] (t. xvii), Demóstenes copia, de forma salpicada, pasajes de su maestro Iseo. En cambio, existe cierta susceptibilidad respecto de la poesía. André Monteuiis dedica algunas páginas de su obra sobre *Le Plagiat littéraire*

<sup>1</sup> En *Les Femmes savantes* [Las mujeres sabias], de Molière.

<sup>2</sup> Exupère Caillemer, *Études sur les antiquités juridiques d’Athènes. La Propriété littéraire*, París, A. Durand, 1865-1872.

<sup>3</sup> Étienne Bricon, “La profession de l’homme de lettres chez les Anciens”, en *La Nouvelle Revue*, t. 58, mayo-junio de 1889, p. 543.

[El plagio literario]<sup>4</sup> a enumerar con erudición los múltiples préstamos de los poetas griegos y las acusaciones que se hacen entre ellos. Mencionemos una de las más sabrosas. Aristófanes, en *Las ranas*, acusa a Eurípides de plagio al atribuirle estas declaraciones: “Cuando recibí de tus manos<sup>5</sup> la tragedia, estaba toda abotargada de jactancia y de énfasis; [...] le di de beber simplezas que extraje de un montón de libros” y, al final, “la alimenté con monólogos insertando a Cefisofón”.<sup>6</sup>

Pero Aristófanes también fue el blanco de semejantes reproches, acusado de haber plagiado, a su turno, a Cratino y a Éu-polis... ¡y se ve obligado a devolver la acusación en *Las nubes*!

Respecto de la literatura latina, ¿acaso a veces no resulta una imitación servil de los maestros griegos? Sus más ilustres representantes se libran a dicha tarea. Séneca preconizaba el préstamo, pero transformado y trabajado: “Haga esto nuestra alma: oculte todos los elementos de que se ha nutrido y muestre solamente lo que, a base de aquellos, ha sabido elaborar”.<sup>7</sup> ¡Con qué paciencia Macrobe, el gramático latino, pasa revista por los plagios homéricos de Virgilio en sus *Saturnales*, libro vi! Pero los manuscritos eran escasos y costosos, ¿y quién de la opinión pública habría podido reconocer los muchos otros préstamos que Virgilio tomó del poeta Ennio, de Lucrecio, de Vario? ¡La lista que Macrobe establece tiende escrupulosamente al infinito!

Tan solo cabe destacar que el derecho de autor no existía entre ese pueblo guerrero “y preocupado únicamente por su engrandecimiento material”.<sup>8</sup> A las víctimas solo les quedaba

<sup>4</sup> André Monteuiis, *Le Plagiat littéraire*, París, Jouve et Cie., 1911.

<sup>5</sup> De las manos de Esquilo.

<sup>6</sup> Aristófanes, *Las ranas*, vv. 939 y 944.

<sup>7</sup> Séneca, *Letras a Lucilio*, trad. fr. de Henri Noblot, t. III, París, Les Belles Lettres, 1965, carta 84, p. 123 [trad. esp.: *Cartas morales a Lucilio*, trad. de Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, Planeta, 1985, carta lxxxiv, p. 243].

<sup>8</sup> Lévy Maria Jordão, “De la propriété littéraire chez les Romains”, en *Revue Critique de Législation et de Jurisprudence*, t. xx, 12, 1862, p. 453; citado por André Monteuiis, *Le Plagiat littéraire*, op. cit., p. 44.

recurrir a la sátira y al epigrama... Horacio, mucho antes que La Fontaine, recurrió a la fábula de Esopo para denunciar los préstamos de un tal Celsus Albinovanus. Advertía en estos términos

a los escritores de su siglo que debían contentarse con sus fondos y evitar, si no querían correr la suerte de la corneja adornada con plumas de pavo, apropiarse de las ideas emitidas por otro.<sup>9</sup>

Es conocida la vuelta que, unos siglos más tarde, da La Fontaine a esta misma fábula de Esopo, rebautizada como "El arrendajo engalanado con plumas de pavo":<sup>10</sup>

Hay tantas cornejas con dos patas como él,  
Que a menudo se adornan con restos de otro,  
Y a las que llama plagarios.

Horacio, al igual que La Fontaine, debió de haber sonreído por el préstamo de Esopo cuando escribió las líneas sobre los despreciables plagarios...

En la Edad Media, la industria y el comercio de libros se perpetúa especialmente en los claustros y gracias a las manos de los religiosos. "Los monjes, en efecto, son a la vez copistas, eruditos y autores."<sup>11</sup> En las abadías se encargan de transcribir las obras tanto sagradas como profanas. Por lo tanto, realmente existe una intensa actividad literaria. Pero muy pocas obras revelan el nombre de su autor; a menudo, la obra era el fruto de un trabajo colectivo, resultante de contribuciones de toda la comunidad de la abadía.

<sup>9</sup> Horacio, *Epist.*, I, 3, citado por Eugène Henriot, *Mœurs juridiques et judiciaires de l'ancienne Rome*, 2 ts., t. II, París, Firmin Didot, 1865, p. 163.

<sup>10</sup> Jean de La Fontaine, *Fables*, IV, 6, Tours, Maison Mame, 1938 [trad. esp.: *Las fábulas de La Fontaine*, trad. de Teodoro Llorente, Barcelona, Edhasa, 2008].

<sup>11</sup> Marie-Claude Dock, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, tesis de 1960, París, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1962, p. 57.

Michel Schneider nos advierte sobre una interpretación errónea de la copia en esa época: en el caso de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en 1549, de quien se dice que copió literalmente los *Ejercicios espirituales* del abad de Montserrat, Cisneros, muerto en 1510, "sería un puro anacronismo asimilar la copia a un plagio".<sup>12</sup> La imitación desempeña, entonces, una absoluta función espiritual y la fe cristiana no conoce de autores, solo de profetas...

Eso no impide que en el siglo XV el entusiasmo por las obras de la Antigüedad incitara a algunos al plagio: para los autores preocupados por asegurarse una gloria personal, la tarea podía ser sencilla. En efecto, era habitual que solo quedara un único manuscrito de las obras antiguas; el latrocinio era fácil de esconder. Pierre Larousse da tres ejemplos característicos de la estrategia.<sup>13</sup> De hecho, se trata de tres autores del Renacimiento italiano. Cuando, en 1444, muere Leonardo Aretino, autor de una *Historia de los godos*, se descubre un manuscrito del historiador bizantino Procopio del siglo VI, ¡que Aretino había traducido por completo en su supuesta obra! El veneciano P. Alcyonio, muerto en 1527, fue más prudente, ya que habría destruido el tratado perdido de Cicerón *De gloria*. Se habría apropiado de los más bonitos pasajes; plagio indemostrable por definición... Maquiavelo, por último, poseía el manuscrito de los *Apotegmas de los lacedemonios*, de Plutarco: se inspiró mucho en él, pero tuvo la pericia de colocar hábilmente sus elecciones en boca de su héroe Castruccio Castracani.

El gran cambio ocurre con la invención de la imprenta en 1436 y del papel en 1440: la imprenta pone las obras al alcance de todos, tan rápidos para plagiar como para denunciar. *La Dissertatio* de Thomasius enumera con cuidado las acusaciones de plagio, absteniéndose de emitir un juicio personal.

<sup>12</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, París, Gallimard, col. Connaissance de l'Inconscient, 1985, p. 40.

<sup>13</sup> Pierre Larousse, "Plagiat", en *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, París, 1866-1877.

En defensa de los ladrones, recordemos que la Antigüedad recién redescubierta en el siglo XVI se ofrece como presa de los escritores. Escribir es también traducir: Marot traduce a Marcial y Ronsard a Horacio o a Anacreonte, gran poeta lírico griego... A continuación, comparamos los dos textos, "L'Amour mouillé" ["El amor mojado"], oda de Ronsard, y la traducción del relato de Anacreonte tal como figuraba en la selección de Henri Étienne:

RONCARD

Las doce eran, y la Osa  
De su carro dejó ansiosa  
Su gobierno al buen Boyero,  
Cuando el sueño ató ligero  
Unos lazos ensoñados  
A mis ojos entornados.

Así pues quedé dormido  
Ya era tarde, que un ruido  
Dio en la puerta [...]\*

Es dable constatar que este ejercicio está lejos de ser una traducción literal. Si traducir es escribir, esto ocurre en favor de un aporte personal original. Pero aún no hemos llegado a los análisis comparativos; solo una constatación: se desplaza de forma inesperada la frontera entre plagio y originalidad, entre copia y creación. Los préstamos de Rabelais y de Montaigne, muy famosos, siguen siendo testimonio de lo que podríamos calificar como "pillaje creador". D'Annunzio lo sabía bien; queriendo defenderse de una acusación de plagio, se comparó con Rabelais: "¿Acaso desconocerán la profunda originalidad de nuestro gran Rabelais porque han encontrado, en el tupido bosque de su obra, varios arbustos odoríferos trasplantados del magnífico huerto del Re-

\* Traducción de Fernando Maristany en *Las cien mejores poesías líricas en lengua francesa*, Valencia, 1919, p. 17. [N. de la T.]

ANACREONTE

Hace mucho tiempo, en medio de  
la noche, a la hora en que la Gran  
Osa vuelve bajo la mano del Bo-  
yero, en que todos los mortales  
reposan agotados por la fatiga,  
Eros aparece y golpea el llamador  
de mi puerta.

nacimiento italiano?"<sup>14</sup> Para ser honestos señalemos, no obstante, una copia bastante flagrante, tanto más cuanto que se trata de un pasaje muy picante digno de Rabelais: el galimatías mitad latino, mitad francés del escolar de Limousin.<sup>15</sup>

RABELAIS,  
*Pantagruel*, capítulo VI  
(1532)

Transcurramos el Sequana, tanto  
al dilículo como al crepúsculo  
[...]; deambulamos por los cóm-  
pitos y quadrivios de la urbe; des-  
pumamos la lacial verbocinación,  
y como verisímiles amorabundos,  
captamos la benevolencia del om-  
nijuzgo, omniforme y omnígeno  
sexo femenino.\*

GEOFFROY TORY,\*\*  
*Le Champfleury*, capítulo VI  
(1529)

Despumamos la verbocinación  
lacial y transcurramos el Sequana  
al dilículo y crepúsculo luego  
deambulamos por los quadrivios  
y plateas de Lutecio, y, como ve-  
risímiles amorabundos, cautiva-  
mos la benivolencia del omnígeno  
y uniforme sexo femenino.

Montaigne se comportaba también como perfecto humanista, vertiendo en su obra fuentes de lo más diversas. La cita, más o menos disfrazada o confesada, era un homenaje a los antiguos, referencia a la autoridad o motivo decorativo. Sin embargo, no era algo que debía sustituir su propia palabra:

Por cierto, he advertido a la opinión pública que estos adornos prestados me acompañan. Pero no espero que me cubran y me escondan: es lo opuesto a mi deseo, que solo quiere dar muestras

<sup>14</sup> Carta de D'Annunzio al señor Maurel del periódico *Le Figaro* (1896), citada por André Monteuis, *Le Plagiat littéraire, op. cit.*, p. 54.

<sup>15</sup> Roland de Chaudenay cita estos dos pasajes en su *Dictionnaire des plagiaires*, París, Perrin, 1990, p. 241.

\* François Rabelais, *Pantagruel*, trad. de Juan Barja, Madrid, Akal, 2004, p. 53. [N. de la T.]

\*\* Impresor de François I, editor, grabador y autor del famoso *Livre des heures*.

de lo mío, y de lo que es mío de forma natural; y si me hubiese atrevido, hubiese hablado completamente solo.<sup>16</sup>

Del otro lado del canal de la Mancha, la reputación del plagiario de Shakespeare señalaría también el contrasentido en la época del teatro isabelino: autores y actores se inspiran libremente del esquema y de los personajes tipo, retomados incansablemente, reinterpretados y renovados. Ludovic Lalanne destaca atinadamente que, si bien Shakespeare “plagió versos, no plagió sus dramas”.<sup>17</sup> Su obra le pertenece por completo.

En materia de plagio, el siglo xvii da ejemplos... ¡de originalidad! Imaginen “un supuesto profesor, que daba clases sobre Plagio Literario, enseñaba a sus discípulos el arte de robar y mitigar con delicadeza su latrocinio”. Nos deleitamos en la lectura de algunas páginas de *Nouveaux mémoires d'histoire, de critique et de littérature* [Nuevas memorias de historia, crítica y literatura],<sup>18</sup> en donde el abate Gachet d'Artigny relata cómo el bien apodado Richesource [Ricafuente], “miserable declamador, especie de pedante”, creó la escuela de *plagiarismo* tras la publicación, en 1667, de *Le Masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toutes sortes de discours* [La máscara de los oradores, es decir, la manera de disfrazar fácilmente cualquier tipo de discurso]. En sus lecciones de elocuencia, el maestro enseña a cierta gente “a recoger en los jardines ajenos las flores y los frutos que no nacen en los propios; pero a recogerlos con tanta sutileza que el público no pueda percibir ese inocente robo”. Richesource ejemplifica su técnica a partir de una carta de Guez de Balzac, copiada, disfrazada, “dando un orden diferente a las partes, cambiando las fra-

<sup>16</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, libro iii, cap. 12: “De la phisionomie”, París, Garnier-Flammarion, 1969, pp. 266 y 267 [trad. esp.: “De la fisionomía”, en *Los ensayos*, trad. de J. Bayod Brau, Barcelona, Acanitilado, 2007].

<sup>17</sup> Ludovic Lalanne, *Curiosités littéraires*, París, Paulin, 1845.

<sup>18</sup> Gachet d'Artigny, “Anecdotes sur Richesource, soi-disant professeur en éloquence à Paris”, en *Nouveaux mémoires d'histoire, de critique et de littérature*, t. v, art. 41, pp. 244-257.

ses, las palabras, etc.”. El abate Gachet d'Artigny reproduce los dos textos. Aquí tenemos solo el comienzo, que nos da información sobre las capacidades misticadoras del plagiario:

Guez de Balzac

EL PLAGIARISTA

Aquel que le haga entrega de esta carta es sabedor tanto como yo de mis noticias, además le puede brindar amplias relaciones de lo que pasa aquí.

La persona que tiene orden de entregarle esta carta en mano, que no me conoce menos que yo mismo, podrá contarle muchas noticias de mí, y lo instruirá muy ampliamente sobre todo lo que tenemos de particular.

Los hilos son un poco gruesos. No obstante, precisemos que la escuela tuvo mucho éxito entre los jóvenes eclesiásticos, ávidos de sermones fáciles.

Más allá de esta anécdota, el siglo xvii se ubica en el linaje del siglo anterior. Los popes del Gran Siglo han plagiado abundantemente. ¿Hay que desenmascararlos? Por un lado, no siempre es un plagiario aquel que suponemos; por otro lado, la tendencia era completamente liberal en materia de plagio. En ese sentido, *Le Pédant joué* [El pedante burlado], de Cyrano de Bergerac, dio una de las mejores escenas de *Les Fourberies de Scapin* [Los enredos de Scapin]: “¿Qué diablos ir a hacer en la galera de un Turco...!”. Esta frase, recalcada tres veces, se convierte en el molieresco: “¿Qué diablos haría en esta galera?”. Pero este préstamo es solo uno de los más famosos de Molière, que, por añadidura, ¡sería falso! El desmentido fue una revelación de Roland de Chaudenay, o más bien de su fuente perfectamente confesada, Grimarest, autor de *La Vie de M. de Molière* [La vida del señor Molière], que habría escrito con ayuda de las memorias del comediante Baron.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Alumno y amigo de Molière, autor de una docena de obras.

En resumen, veamos el contexto del asunto:<sup>20</sup> “Molière y Cyrano habían estudiado juntos con Gassendi”. De una u otra manera, diversos testimonios prueban los lazos entre ambos dramaturgos.

Molière ya tiene en la cabeza su “¿qué diablos iba a hacer en esta galera?” y todos los engranajes dramáticos que le agregan sabor. Habla al respecto. Cyrano, que tiene olfato, toma nota; Molière se va de gira. *Le Pédant joué* aparece en 1654. El Turco y su galera están bien situados: acto II, escena 4. Y Molière “recupera” su bien en 1671 en *Les Fourberies de Scapin*, acto II, escena 11.

La famosa declaración de Molière nos es relatada por Grimarest, ligeramente modificada: “Me está permitido *recuperar* mi bien ahí donde lo encuentre”. ¡Cyrano, plagiarlo de Molière!

Sea como sea, Molière mantiene una sólida reputación de delicado plagiarlo: *L'Avare* [*El avaro*] a veces es copia de los *Suppositi* de Ariosto o *Don Juan*, cuya larga gestación no esbozaremos aquí...<sup>21</sup> En definitiva, después de releer los pasajes incriminados y sus modelos, le reconocemos al genial Molière una deuda que ha pagado con creces: ¡lejos estamos de las copias forzadas de un Richesource! Además cabe destacar que Molière recoge en su obra una tradición cómica antigua, antigua e italiana, de donde hará emerger la comedia moderna.

Al igual que Molière, no cabe demostrar la originalidad de Pascal, si bien sus *Pensées* [*Pensamientos*] copian a menudo los de Montaigne. No volveremos sobre los casos más flagrantes. No obstante, mencionamos uno que refleja bastante bien la manera en que se escribía antes de la época de la propiedad literaria. Pascal escribe una penetrante fórmula sobre el “mundo visible”: “Es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”.<sup>22</sup> Nodier, que razonaba como

<sup>20</sup> Roland de Chaudenay, *Dictionnaire des plagiaires*, op. cit., pp. 203 y 204.

<sup>21</sup> Véase el desarrollo de Roland de Chaudenay, *Dictionnaire des plagiaires*, op. cit., pp. 204-206.

<sup>22</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, texto estabilizado por Léon Brunschvicg, París, Garnier y Flammarion, 1976, pensamientos 72-199, “Disproportion de

hombre del siglo XIX, juzgó con mucha dureza este préstamo de la imagen esférica en el prefacio de *Œuvres* [Obras] de Montaigne, redactado por la señorita de Gournay: “Ningún autor se acerca a Pascal en la audacia de este hurto. Es posible que el plagio de Pascal sea más evidente y más manifiestamente intencional que los que ofrecen como ejemplo las fastuosidades de la literatura”.<sup>23</sup> Sin embargo, ¡evitemos lanzar enseguida un clamor contra el plagio! La imagen de la cosa esférica no hace más que rebotar, y siempre más y más alto, de una obra a otra desde hace siglos. Seguramente la propia señorita de Gournay la había encontrado en el capítulo XIII del libro III de *Pantagruel*, en Jean de Gerson, teólogo de la Edad Media, o incluso en la vasta enciclopedia de Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, terminada en 1258... En una nota de su edición de *Pensées*,<sup>24</sup> Léon Brunschvicg recuerda que esta famosa imagen fue objeto de un estudio histórico desde la Edad Media, en el que todavía se la atribuía al filósofo griego Empédocles, aunque a veces también a Hermes Trismegisto... ¿Quién podría reprocharle a alguien un préstamo tan provechoso?

Corneille ilustra también esta práctica libre de la imitación creadora y Roland de Chaudenay retrata con precisión las etapas de la génesis del *Cid* entre copia, reminiscencia, tradición y traducción.<sup>25</sup> Reenvío a la lectura de esas páginas, recordando al mismo tiempo que, desde la primera representación, *Le Cid* suscitó una viva polémica y, en especial, la acusación de plagio de Scudéry: “Casi todo lo que tiene de belleza es robado”.

l'homme”, p. 65 [trad. esp.: *Pensamientos*, trad. de Xavier Zubiri, Madrid, Alianza, 2009].

<sup>23</sup> Charles Nodier, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheres qui ont rapport aux livres*, París, Imprimerie de Crapelet, 1828; 2ª ed. rev., corr. y aum., Ginebra, Droz, 2003.

<sup>24</sup> Blaise Pascal, *Les Pensées*, en *Œuvres*, ed. de Léon Brunschvicg, Pierre Boutroux y Félix Gazier, t. XII, París, Hachette, col. Les Grands Écrivains de la France, 1908-1925, cap. 72.

<sup>25</sup> Roland de Chaudenay, *Dictionnaire des plagiaires*, op. cit., pp. 107-113.

Los préstamos de Racine se inscriben en la misma tradición de “imitación feliz”; veamos una prueba:

GABRIEL GILBERT  
*Hippolyte ou le Garçon insensible*  
[Hipólito o el joven insensible]  
(1647)

HIPÓLITO  
Si me exilian por un crimen tan negro,  
¡Qué pena! ¿Quién de los mortales  
querrá recibirme?  
Todas las familias tendrán miedo  
de mí,  
Los hermanos por sus hermanas,  
los padres por sus hijas.

TESEO  
Ve hacia los villanos, los enemigos  
de los cielos,  
Hacia los monstruos crueles, asesinos  
de sus madres;  
Aquellos que están manchados de  
incestos, adulterios;  
Ellos te recibirán...

Los dos fragmentos ofrecen la misma trama narrativa, el mismo pasaje de la forma interrogativa al modo imperativo. Probablemente hoy ya no se escribiría, sin un sentimiento de estar en falta —y sin riesgos—, un texto tan directamente inspirado. Pero en el siglo XVII, ¿acaso no se trataba de dos variaciones a partir de un mito muy famoso?

La era del plagio, autorizado aunque vergonzante, culmina con la Revolución y la emergencia de todas las formas de la

RACINE  
*Phèdre* [Fedra] (1677)

HIPÓLITO  
Con el peso del espantoso crimen  
por el que sospecha de mí,  
¿Qué amigos me tendrán compasión  
cuando usted me abandone?

TESEO  
Ve a buscar amigos  
de cuya estima funesta  
Honra el adulterio, aplaude  
el incesto,  
Traidores, ingratos,  
sin humor y sin fe  
Dignos de proteger  
a un malvado como tú.

propiedad individual. Si bien todavía en el siglo XVIII la lista de plagios sigue siendo larga, se trata del último aliento de copiadore impunes. Hasta entonces, el arte era un homenaje de la creación al Creador, una repetición imitativa de la creación. El siglo XVIII asiste a la llegada del individuo, que reivindica para sí la propiedad de su obra.

Perfectamente inscripto en su época, Rousseau sueña con una individualidad que se afirma de manera original, única: “Formo una empresa que nunca tuvo ejemplo, y cuya ejecución nunca tendrá imitadores”. El comienzo de sus *Confessions* [Confesiones] expresa la aspiración a “un texto sustraído, tanto al principio como al final, de cualquier intertextualidad”.<sup>26</sup>

Rousseau no escapa, sin embargo, a las persecuciones encarnizadas de Joseph-Marie Quérard, el justiciero de la época que relata, en sus *Supercherries littéraires dévoilées* [Supercherías literarias develadas],<sup>27</sup> una dura acusación del abate Du Laurens: el *Contrat Social* [El contrato social] habría sido copiado palabra por palabra de *De Jure civitate* de Ulrici Huberti, impreso en Franeker, Frisia, en 1684, y reimpresso en Fráncfort, en 1718... El tiro es osado, y nos prometemos un día tomarnos el tiempo de verificarlo...

Por su parte, el terrible Fréron persigue al fértil Voltaire con sus denuncias, apoyándose en comparaciones: el cuento filosófico *Zadig* está sacado, según él, de una novela traducida del persa al francés y “enriquecida” en 1719, bajo el título *Le Voyage et les aventures des trois princes de Serendip* [El viaje y las aventuras de tres príncipes de Serendip]; y su *Brutus* de 1730 estaría inspirado en *Brutus*, una tragedia de Catherine Bernard, nieta de

<sup>26</sup> Philippe Lejeune, “L'autobiocopie”, en *Autobiographie et biographie*, coloquio de Heidelberg, textos reunidos y presentados por Mireille Calle-Gruber y Arnold Rothe, París, Nizet, 1989.

<sup>27</sup> Joseph-Marie Quérard, “Préface de la première édition”, en *Les Supercherries littéraires dévoilées: galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des astéronymes, des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des pseudonymes facétieux ou bizarres, etc.*, 2ª ed. aum., t. 1, París, Paul-Daffis Libraire-Éditeur, 1869, p. 77.

Pierre y Thomas Corneille. Voltaire habría tomado los personajes, los nombres y los efectos escénicos. Fréron acecha a su presa, pero Voltaire se venga, ayudándose con un epigrama:

El otro día en el fondo de un cañadón  
Una serpiente mordió a Jean Fréron.  
¿Adivinen qué pasó?  
La serpiente fue la que reventó.

Pero el incorregible Voltaire al defenderse no hace más que cometer un nuevo plagio, ya que copia un dístico latino del *Epigrammatum delectus*, traducido por no se sabe quién y publicado en 1659:

Una gran serpiente mordió a Estefanía  
¿Qué creen que sucedió?  
¿Que Estefanía murió? ¡Tonterías!  
La serpiente fue la que reventó.

Ahí reconocemos el cinismo de Voltaire, que no fue el único en ser perseguido por el pérfido Fréron. Este justiciero de alma también atacó al *Fils naturel* [*El hijo natural*], drama de Diderot de 1757, del que publica un resumen, idéntico palabra por palabra a *Il Vero Amico* [*El amigo verdadero*], compuesto en 1750 por el famoso dramaturgo veneciano Goldoni... Diderot realmente sintió remordimiento. La reprobación moral, cada vez más pesada, anuncia la constitución de la propiedad literaria que debía establecer la Convención.

¡Abajo los privilegios! Bajo la monarquía, esos privilegios eran autorizaciones acordadas por el rey a un determinado librero para la publicación de una obra. Cabe aclarar que no protegían en nada al escritor, quien vendía así su obra al librero una vez y para siempre, a menos que él mismo tuviera los medios para comprar un privilegio de publicación para su propia obra. Los privilegios permitían sobre todo al poder real controlar mejor las publicaciones. La censura justificaba su exis-

tencia. De aquí que su supresión al comienzo de la revolución haya más bien favorecido el plagio, pues el reconocimiento del derecho de autor y su aplicación tardaron en ponerse en práctica. La confusión jurídica de este período se explica a la vez por la desaparición brutal del sistema de privilegios y por la dificultad de concebir una propiedad de tipo intelectual. Aun así, la noción de "propiedad individual" abre una vía hacia la protección del derecho de autor, concretado por las leyes revolucionarias de 1791 y 1793.

El Yo se afianza en la literatura romántica, fortalecido por la protección jurídica que lo beneficia. Sin embargo Quérard, sutil cazador de supercherías literarias, constata un recrudescimiento de los plagios en el siglo XIX. Así explica esta paradoja: "Desde 1830 especialmente, la literatura en general ya no es considerada como una misión de los escritores contemporáneos. Escribir se ha vuelto un negocio, un medio para conseguir algo, un medio para obtener dinero".<sup>28</sup> Cambian los tiempos, cambian las costumbres... Basta oír las quejas de Balzac a los diputados respecto de las falsificaciones belgas y sus reivindicaciones en materia de propiedad literaria. El escritor destaca que la imprenta, la prensa y la publicidad han puesto el libro "al alcance de cualquier fortuna. Desde entonces, la librería se ha vuelto un gran negocio".<sup>29</sup>

¿Acaso responden a especulaciones puramente financieras los famosos plagios de algunos de nuestros autores más conocidos, como Musset?... *La Revue de Poche* (6ª entrega, 25 de febrero de 1867) examina dos textos: la escena 2 de *Le Distrait* [*El distraído*], de Carmontelle y, copiado casi igual, un fragmento de *Comédies et proverbes* [*Comedias y proverbios*], de Musset:

<sup>28</sup> Joseph-Marie Quérard, "Préface de la première édition", en *Les Supercherries...*, op. cit., p. 71.

<sup>29</sup> Honoré de Balzac, "Notes remises à Messieurs les députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire" (3 de marzo de 1841), en *Œuvres*, t. III, París, Louis Conard, 1940, p. 423.

CARMONTELLE  
*Le Distrait*

MUSSET  
*On ne saurait penser à tout*  
[No podríamos pensar en todo]

EL MARQUÉS  
—¡Hola, uy, alguien!  
EL RUBIO  
—¿Qué quiere el señor marqués?  
EL MARQUÉS  
—Vamos, dadme mi salto de cama  
y mis pantuflas; quiero levantarme.  
EL RUBIO  
—Bromea, señor marqués.

EL MARQUÉS  
—¡Hola, uy, alguien!  
VICTORIA  
—¿Qué quiere el señor marqués?  
EL MARQUÉS  
—Deme un salto de cama.  
VICTORIA  
—Bromea, señor marqués.

Y la revista comenta: “¿Acaso lo que hizo el poeta es imitación?”. Alfred Mortier habla, por su parte, de un “raro ejemplo de plagio sin pudor”<sup>30</sup> y precisa que la copia continúa en la escena siguiente. No obstante, preocupado por encontrar alguna excusa a uno de nuestros grandes poetas, agrega, como para disculparse de haber recordado un delito tan indigno: “Reconozco que este préstamo es un poco excesivo. Seguramente Musset ese día estaba con pereza o con mucha prisa. Es una suerte para él no ser el autor solo de ese proverbio”.

Habría que decir lo mismo de Lamartine, copiador de los poetas olvidados del siglo XVIII; algunos logros venerados del poeta a veces no son más que robos cuidadosamente disimulados: el famoso hemistiquio de “Lac” [“El lago”],

Oh, tiempo, suspende tu vuelo, y vosotras, horas propicias,

proviene de la “Ode sur le temps” [“Oda sobre el tiempo”], de Antoine-Léonard Thomas:

Oh, tiempo, ¡suspende tu vuelo! ¡Respetar mi juventud!

<sup>30</sup> Alfred Mortier, *Dramaturgie de Paris*, París, Rador, 1917, p. 348.

así como el original “océano de las edades”. Tampoco se salvará del plagio

Un único ser os falta, ¡y todo está despoblado!

robado a Nicolas-Germain Léonard en “L'isolement” [El aislamiento], con una sílaba de diferencia:

Un único ser me falta, ¡y todo está despoblado!

Así renacen los poetas olvidados...

Otro gran romántico: Chateaubriand. En él, el fraude no desmejora en nada su talento, puesto que consiste en recopilar documentación, informaciones técnicas para su *Voyage en Amérique* [Viaje a América]. En su caso, el debate data de muy atrás y no hay nada probado. La edición crítica de Richard Switzer (París, Nizet y Marcel Didier, 1964) postulaba, después de unos estudios y cotejos, que Chateaubriand jamás había visto ni Washington, ni el Misisipi, ni Luisiana, ni Florida. Habría tomado prestado material de geógrafos, naturalistas, misionarios y militares para enmascarar sus viajes imaginarios, sin querer desilusionar al lector. Aún más sorprendente es su alegato *pro domo* de *Mémoires d'outre-tombe*,<sup>31</sup> en donde niega de forma más o menos abierta haber plagiado a Byron, invirtiendo los papeles. Si algunos pasajes de sus obras se asemejan es porque se parecen también el itinerario social y geográfico de ambos: “Dos líderes de la nueva escuela francesa e inglesa, que comparten un mismo terreno de ideas, de destinos, y hasta de costumbres más o menos semejantes: el uno par de Inglaterra, el otro de Francia, ambos viajeros por Oriente, que solían estar cerca el uno del otro, pero que jamás se cruzaron”. Pero Chateaubriand se apre-

<sup>31</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, libro XIII, cap. IV: “Incidences. Lord Byron”, ed. de Maurice Levaillant y Georges Moulinier, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 416 [trad. esp.: *Memorias de ultratumba*, trad. de José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2005].

sura en agregar: "Lord Byron fue a visitar después de mí las ruinas de Grecia: en *Childe Harold's Pilgrimage*, parece embellecer con sus propios colores las descripciones del *Itinéraire*". Si bien hay parecido, ¡la anterioridad le corresponde al poeta francés! Está claro que Chateaubriand reivindica con orgullo su influencia sobre el poeta inglés. Para acabar con lo que él reconoce como una "suave chicana" al "mayor poeta que Inglaterra haya tenido después de Milton", incluso acepta presentar sus excusas:

Además, dos espíritus de naturaleza análoga pueden muy bien tener concepciones parecidas, sin que se les pueda reprochar el haber caminado servilmente por las mismas vías. Está permitido aprovechar ideas e imágenes expresadas en una lengua extranjera, para enriquecer la propia: esto se ha visto en todos los siglos y en todos los tiempos. Reconozco, antes que nada, que en mi primera juventud, *Ossian*, *Werther*, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, los *Études de la nature* han podido emparentarse con mis ideas; pero no escondí nada, no disimulé en nada el placer que me causaban esas obras en las que me deleitaba.<sup>32</sup>

A pesar de todo, Chateaubriand habría deseado alguna palabra de agradecimiento de parte de su émulo: "¿Era pues uno de esos padres de los que uno reniega al llegar al poder?".

Los plagios de Stendhal son de un género más sospechoso: *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn* [Cartas escritas desde Viena, Austria, sobre el célebre compositor Joseph Haydn] son en sus tres cuartas partes una traducción de *Haydine*, de Giuseppe Carpani, publicada en 1812 en Milán, tan solo dos años antes; *Vie de Mozart* [Vida de Mozart], *Considérations sur Métastase* [Consideraciones sobre Metastasio] son asimismo una serie de traducciones, recortes y copias serviles. En el colmo de la superchería, la obra intitulada *Rome, Naples et Florence* [Roma, Nápoles y Florencia] recibe elogios del *Edinburgh Review*. Ahora bien, el editor de la revista se da cuenta,

<sup>32</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., p. 417.

dos años más tarde, de que Stendhal ha robado muchos pasajes, ¡incluso de la propia revista! Contentémonos con estas implacables constataciones, que por ahora solo tienen que ver con los "márgenes" de la gran obra; aun cuando Gérard Genette insista sobre la práctica muy stendhaliana del préstamo y del travestimiento: "En sus novelas así como en su correspondencia, en sus ensayos así como en sus memorias, Beyle está siempre presente, pero casi siempre enmascarado o travestido".<sup>33</sup> ¿Dónde comienza la obra?, ¿dónde acaba? "La parte del plagio, del préstamo, del pastiche, de lo apócrifo es casi imposible de determinar en él."<sup>34</sup>

El caso de Dumas es perturbador y famoso. *Les Trois Mousquetaires* [Los tres mosqueteros]<sup>35</sup> están sacados en parte, así como *Gaule et France* [Galía y Francia], de Chateaubriand y de su amigo historiador Auguste Thierry; las novelas *Albine* [Albina] y *La Chambre rouge* [La habitación roja] son reproducciones serviles de una novela proveniente del otro lado del Rin; el relato "La chasse au châtre" ["La caza del mirlo"], de unas doscientas páginas, es de Louis Méry, quien la había dado a *La Presse*... Podríamos seguir eternamente con este catálogo *alla don Juan* de las conquistas —o de los pillajes— de Dumas. ¿Pero acaso no es darle demasiada importancia a la manía del ladrón de plagios? Pierre Larousse<sup>36</sup> está dispuesto a minimizar los robos de un novelista que le agrada. "Si consideramos el conjunto de la obra de Dumas, conjunto gigantesco, estos préstamos no resultan más que pajas llevadas por un torrente." ¿Acaso Dumas no tenía bajo sus órdenes, para su obra "gigantesca", a unos 75 "negros"? Dumas barre sin escrúpulos todas estas hostilidades con una fórmula incuestionable: "El propio dios, cuando creó al hombre, no pudo o no se atrevió a inventarlo: ¡lo hizo a su imagen y semejanza!".

<sup>33</sup> Gérard Genette, "Stendhal", en *Figures II*, París, Seuil, col. Point Littérature, 1979, p. 157.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>35</sup> No debatiremos aquí el asunto de la paternidad de la obra: Alejandro Dumas o Auguste Maquet...

<sup>36</sup> Pierre Larousse, "Plagiat", op. cit.

De esta caza al plagario, Hugo parece estar a salvo. Cabe destacar que, *a contrario*, se quejó incluso hasta en los tribunales “de la imitación y de la reproducción teatral, bajo la forma de una ópera, de su drama *Lucrecia Borgia*”. En el artículo “Contrefaçon” [Falsificación], el *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* [*Gran diccionario universal del siglo XIX*] de Pierre Larousse señala: Victor Hugo

protesta ante los tribunales contra el derecho que se habían arrogado los italianos de apropiarse de las obras francesas y hacerle arreglos en libretos de óperas representadas en Francia. Ganó el juicio y *Lucrezia Borgia* se convirtió en *Rinegata*, una vez que se hubo desnaturalizado lo suficiente: se cambió el lugar de la acción y los trajes de los italianos de la corte del papa Alejandro VI fueron metamorfoseados en turcos.

El honor de Balzac también quedó a salvo, e incluso fue el modelo del plagario creador; por eso no ofreceremos el detalle de sus robos, muy perdonados. Del mismo modo, Zola se benefició de cierto crédito. Se pueden admitir fácilmente los pesados préstamos para el aspecto de técnica descriptiva en *Roma*, sus páginas consagradas a la topografía de la ciudad y a la historia del papado. El latrocinio que a menudo se cuenta tiene que ver con una escena de *Venice Preserved* [*Venecia salvada*], obra de 1682 del dramaturgo isabelino Thomas Otway. Se ve a la cortesana Aquilina azotar al senador Antonio, quien se arrastra en cuatro patas y ladra como un perro. Zola se había peleado en 1893 con Henry Céard, el documentalista de *Nana*. Dos años después, cuando la pieza, adaptada de la novela a partir de 1881 por Busnach, fue representada en el Théâtre de l'Œuvre, Céard aprovechó la ocasión para develar al periódico *Le Matin*<sup>37</sup> el préstamo que hace Zola de Otway: encontramos la misma escena erótica y grotesca en el capítulo XIII de *Nana*; Zola había retomado este episodio, citado por Taine en su *Histoire de la littérature anglaise*

<sup>37</sup> 9 de noviembre de 1895.

[*Historia de la literatura inglesa*].<sup>38</sup> El novelista se apresuró a reconocer los hechos unos días después en *Le Gaulois*:<sup>39</sup> “Lo he retomado casi textualmente. Incluso diré la fuente: ¡Taine, Taine!, en quien leí la escena cuando era joven”.<sup>40</sup> En realidad, la exasperación del escritor lo lleva a exagerar su culpabilidad. Al ver ambos textos, la adaptación no es tan servil como parece. ¿Hay que agregar que la escena en cuestión es una de las figuras más clásicas sobre la prostitución? El código de la casa de citas precede al código literario... Otra vez, Zola, sin complejos, responde a quienes lo acusan de haber reproducido pasajes enteros de *Sublime*,<sup>41</sup> de Denis Poulot, en *L'Assommoir* [*La taberna*]; le aconseja “llevar sus investigaciones más lejos”: “Todas mis novelas están escritas así. Busquen mis plagios en mis obras anteriores, ¡y harán hermosos descubrimientos!”.

El rumor o las campañas de prensa vengativas a menudo están en el origen de estas denigraciones. Alphonse Daudet es un cruel ejemplo de ello, al ser el blanco de un Léon Bloy panfletario impío. Estas son algunas de las sórdidas acusaciones extraídas de *Belluaires et porchers* [Gladiadores y porquerizos] en un capítulo titulado “Un voleur de gloire” [Un ladrón de gloria], que está completamente dedicado a Alphonse Daudet:<sup>42</sup> “Quiéren saber ahora la cantidad de escritores que ha copiado: Balzac, Dickens, Barbey D'Aurevilly, Goncourt, Flaubert, Zola, Paul Arène —hasta Paul Arène, ¡cielo santo!— y no sé cuántos más,

<sup>38</sup> Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 4<sup>a</sup> ed., t. II, París, Hachette, 1878, p. 212 [trad. esp.: *Historia de la literatura inglesa*, Buenos Aires, Americalee, 1945].

<sup>39</sup> Ange Galdemar, “La question du plagiat, conversation avec M. Émile Zola”, en *Le Gaulois*, 11 de noviembre de 1895, pp. 1 y 2.

<sup>40</sup> Citado por Roland de Chaudenay, *Dictionnaire des plagiaires*, op. cit., art. “Zola”, p. 302.

<sup>41</sup> Léon Bloy, *Histoires désobligeantes*, seguidas de *Belluaires et porchers*, prefacio de Hubert Juin, París, Unión Générale d'Éditions, col. 10/18, 1983, pp. 245-254.

<sup>42</sup> Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, 4 ts., t. IV, París, Bordas, 1994, p. 1734.

cuya multitud me espanta. Estos son los que lo amamantaron, cebaron, saturaron hasta la plétora”. Luego redobla su ignominia y releva un odio injusto y dudoso.

En cambio, veamos un auténtico plagio de Anatole France, publicado en 1892, en *L'Écho de Paris*, bajo la forma de folletín: la novela *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* [La rotisería de la reina Pedauca]. Está claro que “se reconoce la parodia de las novelas picarescas famosas, como el *Gil Blas de Santillana*, de Lesage, o los relatos ilustrados, como el *Diable amoureux*, de Cazotte. El estilo sulfuroso del abate Prévost y de su *Manon Lescaut* aparecía en muchas reminiscencias”. Pero no son más que loables fuentes de inspiración; estas no tienen nada en común con la copia que sorprende por lo servil en determinado momento y que fue traspuesta de forma literal de la traducción francesa de las *Mil y una noches* de Antoine Galland (1704):

*Mille et Une nuits*, traducción  
francesa de A. Galland

Tras haber obtenido de ellos lo que ella deseaba y al ver que cada uno tenía un anillo en el dedo, se los pidió. Ni bien los tuvo en sus manos, fue a buscar una caja del paquete en donde estaban sus ropas; sacó de allí un hilo cargado de anillos de todo tipo, se lo mostró: “¿Saben —dijo— lo que significan estas joyas?... Son los anillos de todos los hombres a quien brindé mis favores. Hay noventa y ocho, están contados, que guardo para recordarlos; les he pedido los vuestros por la misma razón, y para poder llegar a la centena”.

*La Rôtisserie  
de la Reine Pédauque*

Tras haber obtenido de ellos lo que ella quería, al ver que cada uno tenía un anillo en el dedo, se lo pidió. *Luego, volvió al baúl en donde se albergaba; sacó de allí un rosario de anillos que mostró a los príncipes.* “¿Saben —les dijo— lo que significan *estos anillos enhebrados?*... Son los de todos los hombres para quienes *tuve las mismas bondades que para con vosotros.* Hay noventa y ocho, están contados, que guardo *en memoria de ellos;* les he pedido los vuestros por la misma razón, y para poder llegar a la centena”.

Hemos señalado en cursiva en el fragmento plagiado los términos que difieren un poco del original y que podrían denotar un leve esfuerzo de adaptación. Reconocemos que hemos acertado esta sorprendente parte copiada, por respeto al novelista... ¡descubierto en un momento de admiración incontrolable por su modelo!

Hasta los albores del siglo xx, el plagio siguió siendo un fenómeno literario de todos los tiempos. Las leyes del siglo xviii sobre la propiedad literaria tampoco lo hicieron desaparecer. ¿Qué ocurre hoy en un Estado de derecho en el que supuestamente cada quien conoce la ley?

## II. La práctica actual del plagio: un fenómeno relacionado con las nuevas condiciones de producción del libro

Así como en el Renacimiento el descubrimiento de la imprenta revolucionó la historia del libro, en el siglo xx, la modernización de los medios de difusión y comunicación alteró los hábitos de lectura y escritura. La evolución de las prácticas editoriales, al igual que el sistema de premios literarios, abre nuevas vías al plagio, y los riesgos son proporcionales a las ganancias... Más allá de la fuerza que tenga la ley, la cuestión del plagio adquiere una dimensión considerable, si bien hay que reconocer que sigue siendo de real complejidad... En efecto, el debate sobre el préstamo literario se vincula inevitablemente con la cuestión de las fuentes. Ahora bien, cualquier obra merecería un libro entero —si no más— para inventariar las múltiples pistas que han conducido a un escritor de sus lecturas a su propia escritura.

### *La cuestión de las fuentes*

Cendrars nos proporciona una anécdota que pone algo de humor al temido enigma... Convencido del talento poético de Gustave Le Rouge, el “Julio Verne de las costureras”, Cendrars busca ponerlo a prueba amistosamente, aprovechando una superchería que relata en *L'homme foudroyé* [*El hombre fulminado*]:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Blaise Cendrars, *L'homme foudroyé*, cap. “Gustave Le Rouge”, pref. de Henry Miller, París, Denoël, 1945, p. 188 [trad. esp.: *El hombre fulminado*, trad. de Nuria Sales de Bohigas, Madrid, Valdemar, 1999].

Tuve la crueldad de darle a Le Rouge un volumen de poemas y de hacerle constatar *de visu*, haciéndoselo leer, una veintena de poemas originales que había recortado con tijeras de una de sus obras en prosa, y que había publicado con mi nombre. ¡Qué descaro! Pero debí acudir a ese subterfugio que rayaba la falta de delicadeza —y a riesgo de perder su amistad— para que admitiera, a pesar de y contra todo lo que podía esgrimir en su defensa, que él también era poeta, si no el testarudo jamás lo hubiera reconocido.

La superchería, publicada bajo el título de *Kodak* y luego de *Documentaire* [Documental] (¡por motivos de falsificación!), recién es descubierta en 1966 por Francis Lacassin, quien concluye: “Es el ejemplo ideal de la creación literaria. Una colaboración que no resulta de una concentración sino de dos aportes sucesivos. *Documentaire* pertenece tanto a Cendrars como a Le Rouge; tanto a quien ha provisto la materia como a quien le ha dado forma”.<sup>2</sup> Le toca al lector juzgar:

GUSTAVE LE ROUGE  
*Le Mystérieux docteur Cornélius,*  
*La Dame aux scabiéuses*<sup>3</sup>

BLAISE CENDRARS  
*Documentaire, 1924,*  
 “Dorypha”

Se decía que Dorypha había llevado antes de su boda una vida poco ejemplar y, a veces, los días de fiesta mientras los indios y los vaqueros al servicio de la explotación se embriagaban con whisky y pulque, ella ejecutaba al son de

Los días de fiesta  
 Cuando los indios y los vaqueros  
 se embriagaban con whisky y pulque  
 Dorypha baila

<sup>2</sup> Francis Lacassin, intr. y pref. a *Poèmes du docteur Cornélius*, en Gustave Le Rouge, *Le Mystérieux docteur Cornélius*, París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1986 [trad. esp.: *El misterioso doctor Cornélius I y II*, trad. de Antonio Álvarez de la Rosa, Barcelona, Bruguera, 1983].

<sup>3</sup> Gustave Le Rouge, *Le Mystérieux docteur Cornélius*, op. cit., p. 638.

la guitarra mexicana con la que Pierre Gilkin había aprendido a tocar, habaneras tan entretenidas, tan voluptuosas que venían de varias leguas para admirarla. [...]

Se destacaba también que ninguna mujer sabía tan bien como ella llevar sobre sus hombros una mantilla de seda, o lucir su cabellera rubia con una cinta o una simple flor.

Al son de la guitarra mexicana  
 Habaneras tan entretenidas  
 Que muchos vienen de varias leguas para admirarla

Ninguna mujer sabía tan bien como ella  
 Llevar la mantilla de seda  
 Y lucir su cabellera rubia  
 Con una cinta  
 Un peine  
 Una flor.

Está a la vista, el plagio es un asunto confuso y ambiguo. ¿Qué habría dicho el juez si Le Rouge hubiera tenido la fastidiosa idea de hacer un juicio a su caritativo amigo? La buena fe de Cendrars y su intención caritativa quizás lo habrían salvado...

Cuando uno planea juzgar la influencia en materia literaria, hay que ir con prudencia: el juego de rivalidades, las inevitables susceptibilidades y, sobre todo, los fenómenos de moda o de época, el clima epocal en cierto sentido, no deben dejarse de lado antes de arremeter con acusaciones humillantes. Los jueces lo saben y tienen en cuenta el carácter aleatorio de la circulación de las ideas y del modo en que toman forma. A cada época, su cultura, sus fondos de lecturas comunes y la convergencia inevitable de ciertas referencias literarias. En el siglo xx, las nociones de *collage*, escritura lúdica e intertextualidad se agregan a la confusión y complican cualquier investigación sobre las fuentes. La noción de propiedad literaria y artística sufre un desvío que se encuentra también en la música, con el *sampling*, método muy discutido de reapropiación apenas reconocible de extractos breves “remixados”.

Pero hay un hecho de notoriedad pública que casi queda fuera de la desconfianza y el escarnio que el público siente por tantos asuntos de plagio: las apuestas financieras superan con demasiada

frecuencia las dignas cuestiones de ética. En la era de la productividad y del marketing, imaginamos fácilmente las consecuencias sobre el trabajo “creador” del escritor. Quérard y Balzac ya denunciaban el negocio del que era objeto el libro en el siglo anterior; sin embargo, los medios de publicidad y difusión —y los beneficios que le estaban asociados— aún no habían alcanzado los resultados actuales.

### *Apuestas financieras y legitimidad literaria*

Una nueva estrategia editorial, atenta al éxito comercial, se instauró en los años veinte, al tiempo que planteaba la cuestión de la legitimidad literaria. Sin duda Bernard Grasset fue el primero en tener mayor conciencia de los poderes del editor: “La parte que corresponde al editor en la creación del valor literario es preponderante”. Todo es válido si es para imponer a un autor en el mercado:

Relaciones personales, enviados en el extranjero, entrega a los librerros, contacto con diversos organismos culturales, diferenciación de la producción, especialmente a través de la creación de colecciones, anticipos en revistas, tiradas y ventas infladas; y sobre todo, presión de cualquier tipo sobre dos potentes categorías: por un lado, los críticos autorizados, que ocupan las posiciones clave, que deciden la consagración —académicos, jurados de premios, cronistas literarios de los periódicos más importantes y revistas—; por otro lado, los periodistas, capaces de transformar los hechos literarios en acontecimientos de actualidad, que interesan al gran público.<sup>4</sup>

Grasset produce en ese entonces un trastorno radical, tan sorprendente como escandaloso. Se lo considera finalmente como

<sup>4</sup> Anne Boschetti, “Légitimité littéraire et stratégies éditoriales”, en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dirs.), *Histoire de l'édition française*, t. IV: *Le Livre concurrenté 1900-1950*, Paris, Fayard, 1991, p. 521.

el principal responsable de un cambio de la vida literaria del que no es más que su resultado; para algunos, este cambio vale como progreso de la cultura, para otros, es su decadencia. En todo caso, a partir de entonces, el libro pasa a ser solo el aspecto más visible de un “verdadero *trust* de la producción cultural”.<sup>5</sup> Entenderemos mejor las nuevas formas y motivaciones del plagio en función de este nuevo contexto económico y comercial.

Hoy la vida de un libro es corta. Para escapar a la guillotina, debe recorrer, en un tiempo récord, un itinerario jalonado de obstáculos: dotarse de un estilo acorde con el clima de época adaptándose, a su vez, a las lecturas precipitadas y trucas por los transportes públicos; tratar temas en sintonía con la actualidad, la temporada y las modas; esto permitiría al autor aparecer en los programas de televisión y en algunos artículos de prensa; obtener el lugar destacado en los anaqueles del librero, ser comprado durante las dos semanas fatídicas tras las cuales el libro queda relegado, primero, en el fondo de la tienda para ser destruido después. En caso de éxito, en cambio, se solicita al autor una segunda obra capaz de recoger las repercusiones del primero.

Conscientes de las realidades del mercado, algunos autores ceden a la tentación del plagio para escribir con rapidez libros “rentables”.

Así, aprovechando el éxito de la famosa colección de novelas policíacas *Le Masque* [La Máscara] editada por La Librairie des Champs-Élysées, la Société des Éditions de la Bruyère trató de instalar la confusión al lanzar su colección *La Cagoule* [El Pasamontañas]. Solo faltaba que un autor sumara su pluma: Edmond Michel publicó en 1947 en *La Cagoule* *Les Septs chênes* [Los siete robles], con el seudónimo de Eleanor Fulk. Era una copia de *Le Doigt volé* [El dedo robado], de Stanilas-André Steeman, publicado en 1930 en *Le Masque*. La misma operación, un año después, con *Neuf sur onze* [Nueve de once], bajo el nombre de H. E. Clegg y P. W. Ascher, reproducción apenas disfrazada de *Le Car-*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 530.

*naval des loups* [El carnaval de los lobos], de Oppenheim, publicada en la colección Le Masque. El 2 de noviembre de 1954, el Tribunal de Apelación de París condenó conjuntamente a Edmond Michel y a su editor por falsificación.<sup>6</sup> Efecto de moda, intereses financieros, rivalidad entre editores y uso de seudónimos caracterizan el contexto de la falsificación literaria. Si bien este caso presenta un interés literario limitado, es útil porque da cuenta a la perfección de prácticas corrientes, que también afectan a autores más respetables...

Algunos autores saben que un tema especialmente mediático tiene más chances de atraer a los lectores. En los años noventa, el gusto del público por las biografías históricas ha sido ampliamente explotado. Para responder a esta demanda, las editoriales convocaron a escritores de renombre: la revista *Lire*<sup>7</sup> reveló un plagio grotesco de Paul Guth, quien en 1991 publicó en Albin Michel un relato intitulado *Moi, Ninon de Lenclos, courtisane* [Yo, Ninon de Lenclos, cortesana]. La obra de este escritor famoso evidentemente tuvo más lectores que la biografía de la misma *Ninon de Lenclos* (Fayard), publicada en 1984 por Roger Duchêne, profesor de la Universidad de Provenza y especialista en el siglo xvii. “El segundo, como académico habituado al espulgo de archivos y manuscritos, efectuó numerosas investigaciones para realizar su libro. El primero se conformó con ir a buscar el libro del segundo a la librería” y de retomar todo el desarrollo—cosa que seguramente sería perdonable para una biografía y su inevitable cronología—, pero también las citas, las referencias y los fragmentos de texto. Los primeros capítulos intentan ser una adaptación menos servil, luego Guth cae en una copia sin indicar su fuente en ningún momento. La comparación entre los títulos de los capítulos es tan solo un anticipo del plagio sistemático: “Une nouvelle Léontium” [Una nueva Léontium], de Duchêne, y “La moderne Léontium” [La moderna Léontium], de Guth; “Autour de Madame de la Sablière” [En torno a Madame

<sup>6</sup> *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, núm. 6, 6 de enero de 1955, p. 149.

<sup>7</sup> *Lire*, núm. 196, enero de 1992, p. 26.

de la Sablière] y “La tourterelle sablière” [La tórtola arenera]; “Libertinages et libertins” [Libertinajes y libertinos] y “Libertine” [Libertina]... El propio texto reproduce al dedillo citas idénticas de Tallemant des Réaux, Bussy-Rabutin o Saint-Simon.

No hay duda de que un tema seductor, en un género que agrada, es una tentación para el plagio... Henri Troyat también sucumbió a la tentación: autor de *Juliette Drouet*, biografía de la amante de Victor Hugo, publicada en 1997 en Flammarion, fue citado ante el Tribunal de Primera Instancia de París por Gérard Pouchain y Robert Sabourin, quienes reconocieron en este libro su obra: *Juliette Drouet ou la Dépaysée* [Juliette Drouet o la desorientada], publicada por Fayard en 1992. Finalmente, Henri Troyat fue condenado en la instancia de apelación, por falsificación, el 19 de febrero de 2003. Es posible que Juliette y Ninon hayan conservado su vocación de llevar por el mal camino a hombres ilustres. Que caiga la vergüenza sobre amantes y prostitutas...

Reconozcamos que el género de la biografía está especialmente expuesto. Éliane Lecarme-Tabone da una convincente ilustración en su estudio sobre la “biografía cortesana”.<sup>8</sup> La sola *Ninon de Lenclos* tuvo al menos siete biografías desde 1920 hasta la actualidad. ¿Cómo evitar los recortes más o menos controlados?

*Ninon de Lenclos* se constituye, aquí también, como un género particular. Cualquier relato de su vida revisa inevitablemente cierto número de episodios obligatorios, establecidos por los primeros biógrafos. El resto es una cuestión de método, o de ejercicio de estilo y de interpretación; el problema central es ubicarse en medio de una serie pletórica de biografías.

En realidad, un “esquema común” se impone en cualquier biografía cortesana:

<sup>8</sup> Éliane Lecarme-Tabone, “Splendeurs et misères des courtisanes”, en *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16, 1989.

Un desarrollo sobre los orígenes sociales y familiares de la mujer, la revelación de su verdadero nombre y la explicación del seudónimo adoptado, el relato de su primera caída y de su entrada en la vida mundana, la mención del primer protector influyente, después, tras algunas peripecias, la evocación de su final precoz o tardío, miserable o acomodado.

No es una sorpresa que uno de los más fervientes biógrafos de Ninon de Lenclos, Émile Magne, se revele en 1948 contra los “ladrones de pensamiento” que vinieron a cazar furtivamente en sus tierras...

También existe una gran tentación de aprovechar el éxito de un libro y hacer una continuación, más o menos original, más o menos confesada. En 1981, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul], de Régine Deforges (Éditions Ramsey), ¿acaso no aprovechó el éxito del *best seller* estadounidense de Margaret Mitchell *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó], publicado en 1936 y traducido al francés tres años más tarde en la editorial Gallimard? En 1939, la novela había sido llevada al cine por Victor Fleming con Clark Gable y Vivien Leigh. El entusiasmo del público por la bella Scarlett halló una nueva ocasión para saciarse en la novela francesa. ¿Era un simple juego de la novelista francesa en el que el editor no tenía ningún tipo de interés? Este caso fue muy mediatizado a través de una serie de repercusiones; su punto final llegó con una nueva continuación de Alexandra Ripley llamada *Scarlett*. Volveremos sobre el tema...

Incluso más recientemente, una famosa novela fue víctima de una explotación fácil e inescrupulosa. Alexander Mollin, un novelista inglés, escribió *Lara's Child* [La hija de Lara], publicado en Londres en la primavera de 1994 en Transworld, y traducido, meses después, al alemán en Bertelsmann. La novela, más bien mediocre según el conjunto de la crítica, vendió unos 150.000 ejemplares gracias a la mención: “La continuación de *Doctor Zhivago*”. Poseedor de los derechos mundiales de *Zhivago*, de Boris Pasternak, el editor italiano Carlo Feltrinelli, que había querido prohibir el uso no autorizado del principal personaje de

la novela, perdió el juicio en Alemania. El tribunal de Mannheim juzgó que había “muchos puntos en común, pero insuficientes para afirmar que el segundo era una emanación del primero”. Carlo Feltrinelli apeló el fallo.<sup>9</sup> El género de la continuación, con recuperación del personaje principal, plantea claramente la cuestión de la propiedad literaria.

El autor, empujado o no por su editor, no siempre resiste el llamado del público, ni tampoco el de la prensa.

Había una dependencia inevitable entre periódicos enfermos por vender y “escritores” enfermos por publicar [...]. Esta enfermedad por la publicación a cualquier precio infecta no solo los periódicos sino también los catálogos de artistas, las revistas y toda la edición. Es pasmoso constatar el número de libros falsos, artículos falsos, enésimos refritos que colman los periódicos, las librerías y las documentaciones.<sup>10</sup>

Esta triste constatación confirma que el libro, en tanto que producto de consumo, no escapa a las restricciones económicas de producción, difusión y rentabilidad. En estas condiciones, el plagio representa, a los ojos de ciertos autores, una solución económica: copiar, escribir rápido, hacer que los otros escriban...

### Un ámbito sensible: el trabajo de documentación

Los riesgos de plagio afectan con más frecuencia los ensayos y los documentos en donde las ideas, jurídicamente no protegidas, representan la materia principal de la obra, contrariamente a las producciones puramente literarias, que se distinguen en especial por sus cualidades formales y estilísticas. El ensayo se presta a una técnica de escritura rápida, denominada “en fichas”, que el autor sustrae a un documentalista o a un especialista.

<sup>9</sup> *Le Monde*, 27 de enero de 1995.

<sup>10</sup> Yves Michaud, “L'auteur et ses droits”, en *Libération*, 19 de julio de 1994.

Jacques Attali fue objeto de repetidos escándalos. En 1982, la editorial Fayard publica su *Histoires du temps* [Historias del tiempo], que desata comentarios en la prensa. *Tel Quel*, después *Libération* y *Le Canard Enchaîné* recogen préstamos a granel: Jean-Pierre Vernant, Ernst Jünger... El editor debe pedir disculpas: sencillamente se olvidaron de usar las comillas, que aparecerán en las próximas ediciones. "Nuestro autor sin duda genial, pero un poco precipitado y siempre queriendo ganar tiempo, parece confundirse con un signo de puntuación: las comillas. Los surrealistas practicaban el *collage*. A fuerza de correr, él inventó el *pick-pocket-book*."<sup>11</sup> Bernard Thomas precisa, para ser justo, que la mayoría de los autores que Jacques Attali plagia aparecen citados al final del volumen, pero sin indicar la naturaleza ni el tamaño de sus contribuciones. Más seriamente, ¿acaso tan solo se tomó la molestia de pedir una autorización para citar a estos autores? De cualquier modo, los préstamos no son señalados en el texto por medio de un tipo de nota, bajo pretexto de no querer sobrecargar el libro con reenvíos a pie de página... ¡Esta técnica de escritura permite explicar el ritmo impresionante con el que publican algunos autores! *Verbatim*, otra de sus obras, publicada en 1993, fue objeto de un proceso judicial porque retoma 43 fragmentos de un libro de entrevistas entre François Mitterrand y Elie Wiesel, Premio Nobel de la Paz. Esta obra debía publicarse por la editorial Odile Jacob, que acusó a Fayard por "pérdida de oportunidades". Claude Durand, director ejecutivo de Éditions Fayard, replicó que no necesariamente estaba al tanto del proyecto, ya que no se había firmado ningún contrato. El juez falló en su favor. Pero el caso volvió a cobrar actualidad. Esta vez los papeles se invirtieron y Jacques Attali fue quien acusó de falsificación a Jean Lacouture, autor de una biografía sobre Mitterrand, *une histoire de Français* [Mitterrand, una historia de franceses].<sup>12</sup> Le reprochó haber tomado prestado de *Verbatim* pasajes sobre los que los tribunales no habían reconocido final-

<sup>11</sup> *Le Canard Enchaîné*, 12 de enero de 1983.

<sup>12</sup> Jean Lacouture, *Mitterrand, une histoire de Français*, París, Seuil, 1998.

mente ningún derecho de propiedad.<sup>13</sup> En efecto, por definición, *verbatim*, esto es, los documentos de archivo, no gozan del beneficio de protección jurídica. Atali, ¿fue plagiarlo o plagiado? Lo que nos queda de este caso es la confusión total, por parte del escritor, entre él mismo y el otro, entre lo escrito y lo leído. De este modo se pone en práctica un procedimiento, en apariencia irreprimible, de escritura por procuración que deja de lado al procurador. Al sentimiento inalterable de legitimidad se le agrega cierta consideración de uno mismo que está a prueba de todo.

El caso Attali no es el único. El 26 de mayo de 1992, el Tribunal de Apelación de París desestimó el recurso que habían interpuesto Igor y Grichka Bogdanov contra la ordenanza de urgencia que los condenaba a pagar 50.000 francos (7.622 euros) por daños y perjuicios a Éditions Fayard.

Después de la publicación en Grasset, en 1991, de la obra de divulgación científica *Dieu et la science*, diálogo entre el filósofo católico Jean Guilton y los hermanos Bogdanov, Éditions Fayard y el astrofísico Trinh Xuan Thuan, autor de *La Mélodie secrète*, habían denunciado el plagio. Un primer fallo, del 21 de agosto de 1991, dio la razón a Éditions Fayard, constatando que "Igor y Grichka Bogdanov habían tomado préstamos de pasajes de *La Mélodie secrète*".<sup>14</sup>

Es cierto que los autores trataron de justificarse: "El saber científico constituye un corpus de conocimiento en el seno del cual los divulgadores toman elementos comunes. Los libros son los originales, pero muy raramente los elementos que los componen".<sup>15</sup> Se plantea, una vez más, la cuestión de la protección de las obras técnicas y científicas. Felizmente, su materia también está protegida bajo ciertas condiciones definidas por la ley. Los datos

<sup>13</sup> Tribunal de Primera Instancia de París, 24 de marzo de 1999.

<sup>14</sup> *Le Monde*, 5 de junio de 1992.

<sup>15</sup> *Le Monde*, 23 de agosto de 1991.

brutos deben integrarse en una construcción intelectual, bajo una cierta forma de expresión, personal, y según un orden de presentación original. Está claro que extraer informaciones no es lo mismo que copiar pasajes enteros, a fortiori sin comillas ni indicación de las fuentes.

El fenómeno no amenaza solo a los ensayos: las novelas con referencias técnicas, de orden cronológico, histórico o que tratan una disciplina particular, construyen su ciencia a partir de obras especializadas sin mencionarlas, con más o menos prudencia o habilidad. Así, la revista *Lire*<sup>16</sup> denuncia la novela de Jean-Claude Barreau, *Oublier Jérusalem* [Olvidar Jerusalén], publicada en 1989 por Actes Sud. Esta historia de un amor imposible entre un israelí y una palestina debe mucho a la investigación realizada por el escritor israelí David Grossman en los territorios ocupados y publicada en 1988 en francés, por Seuil, bajo el título *Le Vent jaune* [El viento amarillo]. A veces retoma palabra por palabra —en expresiones, descripciones, personajes— y otras lo hace de un modo más discreto: el autor remplace la ciudad de Naplusa por la de Hebrón... Las páginas incriminadas son 11, en total, en un libro que tiene solo 148.

Patricia Bitschnau, autora de la novela intitulada *Le Gadjó* [El que no es gitano] y publicada por Oliver Orban en 1984, tuvo que justificarse ante tribunales por numerosos préstamos de la obra de Jacques Sigot *Un camp pour les Tziganes... et les autres* [Un campo para los gitanos... y los otros], publicada por la editorial Wallada en 1983. En su defensa, aclaremos que había tenido la delicadeza de agradecer a la Asociación de Estudios Gitanos que le había provisto la documentación en cuestión. Pero una mención de fuente tan imprecisa da cuenta como mínimo de cierta imprudencia, que el Tribunal de Primera Instancia de París acabó por condenar:

Visto y considerando que la lectura de las dos obras muestra que Patricia Bitschnau ha insertado, en algunas páginas de su novela

<sup>16</sup> Investigación de Pierre Assouline en el núm. 196, enero de 1992.

(especialmente en el capítulo 7), por medio de la copia, algunos pasajes extraídos de la obra de Jacques Sigot sin hacer referencia a este autor;

Que tal omisión presenta un carácter intolerable;

Que conviene que cese este disturbio manifiestamente ilícito al ordenar la inserción, al comienzo del libro de Patricia Bitschnau, de un texto destinado a informar al lector sobre sus fuentes.<sup>17</sup>

Veamos el texto del anuncio para insertar debajo del párrafo de “Agradecimientos”:

Las indicaciones dadas en mi libro sobre el tema del campo de Montreuil-Bellay fueron inspiradas en el libro de Jacques Sigot intitulado: *Un camp pour les Tziganes... et les autres*.

Él es historiador, yo novelista.

Otro caso muestra la dificultad de que se reconozca jurídicamente la originalidad del trabajo de investigación documental y, en consecuencia, del estatus de autor. El 12 de febrero de 1993, el Tribunal de Primera Instancia de París condenó *in solidum* a las editoriales Robert Laffont e Irène Frain, respectivamente editor y autora de un libro intitulado *La Guirlande de Julie* [La guirnalda de Julia] (1991), por falsificación de la obra de Denis López, *La Plume et l'épée. Montausier 1610-1690: position littéraire et sociale jusqu'en 1653* [La pluma y la espada. Montausier 1610-1690: posición literaria y social hasta 1653], publicado en 1987 en Alemania en la colección de difusión restringida Biblio 17.<sup>18</sup> La tesis de Denis López se centra en la influencia del duque de Montausier en el siglo xvii. Este noble protestante convertido al catolicismo brillaba en la vida mundana parisina

<sup>17</sup> Tribunal de Primera Instancia de París, 10 de octubre de 1984, en *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, núm. 125, julio de 1985, p. 181.

<sup>18</sup> Denis López, *La Plume et l'épée. Montausier 1610-1690: position littéraire et sociale jusqu'en 1653*, París, Seattle y Tubinga, col. Biblio 17, núm. 35: *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1987.

de la década de 1630; era un hombre de espada, escritor y habitué del Hôtel de Rambouillet donde desposó, en 1645, a la musa inspiradora, Julie d'Angennes. ¡Pero su cortejo había durado trece años! Así, desde 1632, participó con otros poetas en la escritura de *La Guirlande de Julie*, recopilación de madrigales franceses en honor a la hija de la marquesa de Rambouillet. El original de este álbum es un manuscrito caligrafiado e ilustrado con flores. Un capítulo de la tesis de Denis López está dedicado precisamente a la famosa *Guirlande* y se apoya, entre otros documentos transcritos por el investigador, en el manuscrito redactado por la hija de Montausier, la duquesa de Uzès, que reconstruye la vida de su padre. En cuanto a Irène Frain, su obra está dedicada a la historia de Julie y Montausier, a la de las guirlandas de flores y, por último, a la presentación del propio manuscrito. El plagiado, profesor especialista en literatura del siglo xvii de la Universidad de Burdeos, ganó el juicio en primera instancia y también en la apelación, por el fallo del Tribunal de Apelación de París del 10 de mayo de 1996. Sin embargo, lo que sorprendió al demandante es que se le diera la razón solo en elementos muy puntuales, traicionando concretamente el acto de copia: un error de fecha reproducida, un error de transcripción del manuscrito, una expresión poco habitual, la traducción de una consigna, mientras que, según él, el libro de Irène Frain reproducía la propia sustancia de su obra. Finalmente, el debate jurídico se concentró en microtextos, observados con lupa. Se trata más bien de indicios, en apariencia irrisionarios, propios de la transcripción más que del propio cuerpo de la obra, que sirven de prueba.

Ahora bien, en una época en la que cada quien está dispuesto a reivindicar, en el ámbito que sea, su derecho de propiedad, ¿por qué ofuscarnos por el hecho de que un autor tenga que reconocer a otro su contribución? ¿En qué aspecto la libertad creadora se ve afectada? ¿Seríamos tan ingenuos de afirmar, en cambio, que el interés de la comunidad literaria reside en el respeto mundial y el homenaje hacia sus pares? Puedes sonreír, oh, lector...

### *Nombres que generan ventas: los autores "con riesgo"*

Es verdad que un autor, por poco éxito que tenga, representa una pieza indispensable en el funcionamiento de una editorial. Si su nombre genera ventas, se lo apura para que "escriba" su próxima novela. ¿Está corto de inspiración o de tiempo? Le proponen una sinopsis para que le dé su toque personal, un documentalista o, en el peor de los casos, un "negro" encargado de cumplir el pedido en los plazos indicados. No todos los escritores sucumben. La obra por encargo, adaptada al problema de la rentabilidad de algunos autores y editores, permite, en todo caso, responder a varios criterios de venta: tratamiento de un tema en boga, respeto del plazo de producción y marca de un nombre conocido y reconocido por el público. Entonces, las novelas escritas en ese contexto son más proclives al plagio: la inspiración personal, el largo trabajo de maduración y de retoques, en fin, la originalidad, susceptibles de crear una obra de talento auténtico, aparecen como obstáculos desde la óptica del marketing.

El caso de *Le Château des Oliviers* [El castillo de los olivos], de Frédérique Hébrard, resulta instructivo al respecto. Recordemos que esta novelista tiene en su haber una decena de novelas publicadas en la colección J'ai Lu y el Gran Premio de Novela de la Academia Francesa por *Le Harem* [El harem]. Ganó un público de lectores fieles, siempre atentos a su próxima novela. En este caso puntual, una cadena de televisión pensó en una telenovela para la temporada de verano de 1993. Pero el *rating* mejoraría si el telespectador podía encontrar los personajes favoritos de su telenovela en una novela "producida" en paralelo. La dirección de los programas de France 2 se dirigió, entonces, al servicio de coproducciones y de obras de ficción de la sociedad Hamster Productions, en la que la señora Michèle Jaillet —alias *De Jais*— había enviado hacia cinco años una sinopsis intitulada "Feudal", cuya producción había sido rechazada. Esta sinopsis de unas cincuenta páginas ponía en juego escenas, algunos diálogos, personajes con sus rasgos principales, situaciones, comportamientos y una intriga que la autora consideraba

originales. En el verano de 1993, sale la novela de Frédérique Hébrard, *Le Château des Oliviers*, en la editorial Flammarion. El entorno de Jaillet, que sigue la telenovela por France 2, cree reconocer la historia de su pariente y van a leer la novela de Hébrard. Sospecha comprobada: ¡*Le Château des Oliviers* sonaba mucho a plagio de “Feudal”! Jaillet piensa inmediatamente que la sociedad Hamster fue capaz, de forma voluntaria o no, de divulgar su sinopsis y la trama de su historia, que habrían podido servir como punto de partida para una obra mucho más elaborada. En efecto, constatamos una “chocante identidad en la denominación de algunos personajes”<sup>19</sup> y dos historias muy cercanas. Sin embargo, el tribunal no aceptó la argumentación de Jaillet y desestimó todas sus demandas. En efecto, consideró que la sinopsis de Jaillet solo poseía elementos banales, no susceptibles de ser protegidos. Se entiende, una vez más, que las semejanzas, para ser vistas como falsificación, deben basarse en características estilísticas suficientemente detalladas y elaboradas.

Flora Groult, otra novelista fiel a la “escudería” Flammarion, de la colección J'ai Lu, también tuvo que vérselas con la justicia. El caso terminó beneficiándola: Nicole de Bascher había escrito una novela intitulada *Cheminements* [Marchas], que había sido depositada y registrada en 1984 en la Sociedad de Gente de Letras. Con la esperanza de ser publicado, su manuscrito había sido enviado entre 1985 y 1988, por intermedio de la agencia Strassova, a varios editores parisinos entre los que estaba Éditions Flammarion. En 1989, Flammarion editó un libro de Flora Groult, *Belle Ombre* [Bella sombra]. Ahora bien, la lectura comparativa de estas dos novelas muestra similitudes, tanto de forma como de fondo, lo que habría hecho suponer a De Bascher que su manuscrito había sido enviado a Groult. Veamos el resumen de la intriga general, del encadenamiento de las escenas y de las situaciones:

<sup>19</sup> Juicio en la Tercera Cámara en lo Civil del Tribunal de Primera Instancia de París del 8 de abril de 1998, la señora Jaillet representada por el doctor Gildas André, letrado del colegio de abogados de Marsella, contra la señora Frédérique Hébrard y otros.

### *Belle Ombre*

En 1943, Judith es una muchacha que vive cerca de Orleans, en el campo con su padre; durante una velada, se encuentra con un joven desconocido cuyo recuerdo la persigue; viaja a París a la casa de una prima, sale, frecuenta a artistas, a rusos; atraída físicamente por José, cede a sus sentidos, y queda embarazada. De regreso a las afueras de Orleans, tras un aborto espontáneo, encuentra *in fine* a su desconocido, la “Bella Sombra” que la ha perseguido durante toda la novela.

### *Cheminements*

En 1923, los padres de Antonia le conceden, tras su pensionado en Clermont-Ferrand, viajar a París, a casa de una tía, para estudiar Arte Decorativo. Durante una velada, conoce a un muchacho que le será un desconocido, si bien todo le hace creer que es el caballero de otra mujer. Claudica ante Maurice, un pintor, por quien siente atracción física. Queda embarazada y regresa al campo, en donde su padre la obliga a casarse con el hijo de uno de sus amigos, sin dinero, que no es otro más que el desconocido que la acosa desde el comienzo de la historia.<sup>20</sup>

Algunas características físicas y psicológicas de los personajes principales, incluso secundarios, ofrecen algunos puntos en común:

La heroína de *Belle Ombre* como la de *Cheminements* es razonadora, caprichosa, tentada por jugar a la rompecorazones; tanto una como otra se sitúan como espectadoras de los acontecimientos de su vida; “el ángulo” desde el que perciben los acontecimientos es el mismo. Los dos desconocidos son “tiernos y sarcásticos”. El perfil psicológico de José, el amante ocasional de *Belle Ombre*, es una mezcla de los personajes masculinos de *Cheminements*. El pretendiente “latínista distinguido”, vecino de campo en *Belle Ombre*, se encuentra en *Cheminements*. La prima en cuya casa se alberga Judith en *Belle Ombre* es de origen materno, como la tía May en cuya casa vive

<sup>20</sup> André Bertrand, letrado del colegio de abogados de París, *Assignment par devant le tribunal de grande instance de Paris*, 1990.

Antonia de *Cheminements*. Las amigas, Luce en *Belle Ombre* y Ginou en *Cheminements*, son también confidentes espabiladas. "Monette", modelo en Bellas Artes en *Belle Ombre*, tiene costumbres casquivanas como "Monette", empleada doméstica en *Cheminements*.

Sean cuales sean las semejanzas, y por las mismas razones que en el caso anterior, el tribunal no lo consideró una falsificación y desestimó la demanda de De Bascher.

En cambio, en un caso mucho más escandaloso y con apabullantes repercusiones, el Tribunal de Primera Instancia de París pronunció, el 7 de mayo de 1996, la "falsificación parcial" del *best seller* del estadounidense Howard Buten, *When I Was Five I Killed Myself* [*Cuando yo tenía cinco años, me maté*], publicado en 1981 como *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* por Éditions du Seuil y luego llevado al cine. Se reconoció como falsificadora a nuestra ganadora del Gran Premio de Novela de la Academia Francesa,<sup>21</sup> Calixthe Beyala, figura de la escudería Albin Michel y autora de una novela llamada *Le Petit Prince de Belleville* [El Principito de Belleville], editada en 1992. Retomemos de *Le Canard Enchaîné* la presentación que compara los dos pasajes cuyo parecido es "propiamente abrumador":<sup>22</sup>

HOWARD BUTEN  
*Quand j'avais cinq ans,  
je m'ai tué* (1981)

Hay veces en que Shrubs es un cretino, creo yo personalmente. Una vez le enseñé la palabra idiota y se quedó en su escalinata llamando idiota a toda la gente que pasaba delante de él.

<sup>21</sup> Por su novela *Les Honneurs perdus*, París, Albin Michel, 1996 [trad. esp.: *Los honores perdidos*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Seix Barral, 1997].

<sup>22</sup> *Le Canard Enchaîné*, 11 de enero de 1995.

CALIXTHE BEYALA  
*Le Petit Prince de Belleville*  
(1992)

Hay veces en que encuentro que Alexis es un cretino. Un día, cuando teníamos 4 años, aprendió la palabra "idiota". Y el muy imbécil no tuvo mejor idea que sentarse en el café del señor Guillaume y llamar "idiota" a todos los que entraban.

Le Seuil, alertado por un simple lector dos años después de haberse publicado la novela, había localizado unos cuarenta pasajes de este tipo. Además, el argumento principal de *Le Petit Prince de Belleville* es una reproducción de la exitosa novela estadounidense: las dichas y las tristezas de un niño de 8 años, judío, en una gran ciudad estadounidense, en el libro de Buten, y un niño africano de Belleville, en el libro de Beyala, enamorados tanto uno como otro de una compañera de clase, Jessica, en el modelo, Lolita, en el plagio. ¡Incluso los dos héroes tienen sueños idénticos! Sueños de estar galopando en su caballo, "Blacky" para Buten y, en el colmo de la originalidad, "Blanco" para Beyala... En *Plagiats, les coulisses de l'écriture* [Plagios, las bambalinas de la escritura],<sup>23</sup> nos hemos servido de este ejemplo de plagio para efectuar un análisis comparativo asistido por el programa informático Lexico. La escena, presente en las dos novelas, de la confrontación entre el niño y un Papá Noel de tienda comercial ofrece un caso ideal para un análisis comparativo. Unas listas de concordancias, traducidas bajo la forma de cuadros sinópticos, exhiben las similitudes.

Seis meses después de la mencionada condena, Calixthe Beyala debe enfrentar una nueva ola de acusaciones. En la revista *Lire* de febrero de 1997, Pierre Assouline encuentra similitudes inquietantes entre *Les Honneurs perdus* [*Los honores perdidos*] y *The Famished Road* [*El camino hambriento*],<sup>24</sup> novela del nigeriano Ben Okri, ganador del Booker Prize. ¿Está permitido el plagio entre premiados? ¿Acaso esta nueva prerrogativa explicaría también las similitudes entre *Le Petit Prince de Belleville* y la *La Vie devant soi* [*La vida ante sí*],<sup>25</sup> de Émile Ajar? ¿Pero qué ocurre, entonces, con los préstamos sacados de la novela de Paule Constant *White Spirit* [Espíritu blanco] (Gallimard, 1989,

<sup>23</sup> Hélène Maurel-Indart, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, cap. 6: "L'ordinateur au secours de la littérature", París, La Différence, 2007, pp. 147-151.

<sup>24</sup> Ben Okri, *La Route de la faim*, París, Julliard, 1994; ed. orig.: *The Famished Road*, Londres, Jonathan Cape, 1991 [trad. esp.: *El camino hambriento*, trad. de Ana Gómez de Cárdenas, Barcelona, Belacqva, 2008].

<sup>25</sup> Émile Ajar, *La Vie devant soi*, París, Le Mercure de France, 1975 [trad. esp.: *La vida ante sí*, trad. de Ana M. de la Fuente, Barcelona, Plaza & Janés, 1976].

col. Folio, 1992), que están presentes en otra novela, *Assèze l'Africaine* [Assèze, la africana] (Albin Michel, 1994)?

PAULE CONSTANT  
*White Spirit* (p. 171)

Su propio paraíso tenía un furioso gusto infantil, pudo determinarlo en un mapa, exactamente debajo del árbol de palabras donde se reunía el pueblo, enorme y rojo como una llama durante la hibernación, extendida, verde y suntuosa en la estación seca, con gallinas que rascaban el polvo y lagartos impulsivos de pecho amarillo que perseguían a las pequeñas hembras grises.

Tal perseverancia se merecía la alusión que Paule Constant hace luego de cierta plagiaria en su novela *Confidence pour confidence* [Confidencia por confidencia]:<sup>26</sup> allí encontramos a una tal Gloria, plagiaria... En una entrevista a la revista *Lire* de abril de 1997, la plagiada declara, entre molesta y halagada: "Lo que me fascina es ver hasta qué punto los libros salidos de la pluma de los plagiarios están mal hechos. Están mal cosidos, mal acabados, es algo que salta a la vista".

### *Hacer que escriban otros o el plagio consentido*

Más allá de la variedad de explicaciones que justifican tal deriva —un amor demasiado grande por unos libros, la tradición del

<sup>26</sup> Paule Constant, *Confidence pour confidence*, París, Gallimard, 1998; reed. col. Folio, 2000 [trad. esp.: *Confidencia por confidencia*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Tusquets, 1999].

CALITXTHE BEYALA  
*Assèze l'Africaine* (p. 232)

Estaba en un paraíso, y este paraíso tenía el gusto del África de mi infancia. Habría podido localizar en un mapa la ubicación de mi pueblo. Volvía a ver el árbol de palabras donde se reunía el pueblo, enorme y rojo en la estación seca, verde y majestuoso en la estación de lluvia. Oía los cacareos de las gallinas que golpeaban el polvo, grandes lagartos que perseguían a las pequeñas hembras.

*griot*...—, una investigación del periódico *Le Monde* del 10 de marzo de 1998 aborda un rasgo que comparten gran cantidad de casos de plagio: el uso de "documentalistas" para famosos que tienen una agenda demasiado cargada. Dos olvidos de comillas nos habían puesto ya en el camino y, hay que reconocerlo, las preocupaciones comerciales explican un tipo de plagio que no tiene mucho que ver con la literatura... Se nos cae la pluma, así como la esperanza de limitar mejor, por medio del plagiario, a su anverso: el auténtico autor. ¿Acaso ya no existe la menor sombra de un escritor en este siniestro cuadro? Después de todo, la reputación de Alejandro Dumas no ha sido manchada con el pretexto de que tenía un "negro consentidor", Auguste Maquet, quien renunció a su propia dignidad de autor tras perder un juicio:

¿Por qué Auguste Maquet, empleado regular de Alejandro Dumas, redactor en especial de una obra maestra entre las obras maestras, la segunda parte de *Montecristo* ("La Revancha"), por qué este genio, orgullo de los negros, a quien le debían su nombre (Maquet era mulato, de piel muy oscura),<sup>27</sup> había tenido la descabellada idea de ir a la justicia y de dejarse tratar como un simple "preparador"?

Cuando el negro rompe el contrato tácito, ¿acaso no corre el riesgo de que lo rebajen al rango de quien "echa una mano", de documentalista o, mejor aún, de colaborador? Sulitzer, seguramente para alimentar el amor propio de sus negros, prefirió confesar que trabajaba con un grupo de colaboradores, que denominó pomposamente la "galaxia Sulitzer", compuesta por 37 personas.<sup>28</sup>

Michel de Grèce no habría tenido la misma suerte con su "negro" rebelde, Anne Bragance. La novelista había cedido sus

<sup>27</sup> En vez de esta aclaración etimológica de Erik Orsenna (*Grand Amour*, París, Seuil, 1993), preferimos la más fiable del *Dictionnaire historique de la langue française* de Alain Rey, según la cual el sentido de "negro", en tanto que persona que escribe para otra, se remonta al siglo xviii (1757).

<sup>28</sup> *Le Monde*, 28 de mayo de 1987.

derechos sobre el libro del que era “coautora” con Michel de Grèce, *La Nuit du sérail [La noche del serrallo]*, contra una suma a tanto alzado de 50.000 francos (7.622 euros). Ante el éxito del libro publicado en Éditions Orban en 1982, Bragance se sintió algo arrepentida y se movilizó para reclamar por sus derechos de autor. En vano, puesto que si un autor, según la ley, no puede ser privado de sus derechos morales sobre una obra, que son “perpetuos, inalienables e imprescriptibles”, no ocurre lo mismo con los derechos patrimoniales que se han cedido. Pero en nombre del derecho de paternidad, que incumbe al derecho moral, la decisión del Tribunal de Apelación de París obligó a Éditions Orban a hacer figurar, de ahí en adelante, el nombre de Anne Bragance “en las mismas condiciones que las usadas para el nombre de Michel de Grèce”.<sup>29</sup>

En este tipo de asuntos poco loables, evocamos al pasar la mala suerte de Thierry Ardisson, denunciado por *Le Canard Enchaîné*, por haber confiado demasiado en su colaborador... Se han encontrado similitudes manifiestas entre su novela *Pondichéry*, editada por Albin Michel en 1993, y otra novela intitulado *Désordres à Pondichéry* [Desórdenes en Pondicherry], de Georges Delamare, publicada en 1938 por Éditions de France. La práctica de la escritura por un tercero conduce derecho al plagio, ya que ¿cómo estar seguros de los métodos de trabajo y de los materiales usados por otro, cuando supuestamente es uno quien debe realizar la obra? Así pues, un tal Bertrand, colaborador de Ardisson, se habría inspirado bastante en Delamare tanto como en la obra de Yvonne Robert Gaebelé de 1956: *Créole et grande dame. Johanna Bégum, marquise Dupleix (1706-1756)* [Criolla y gran señora. Johanna Bégum, marquesa Dupleix (1706-1756)]. “Ahí también, como en Delamare, la banda Ardisson —él mismo, más su documentalista y su ‘negro’— picoteó de este texto cambiando alguna palabra por aquí o allá. ¡Una verdadera costura artesanal!”

<sup>29</sup> *Le Monde*, 21 de abril de 1989.

YVONNE ROBERT GAEBELÉ

THIERRY ARDISSON

Se hizo de noche, los postigos cerrados, todavía nos reuníamos en su casa: Dupleix, Chonchon, las sobrinas de Auteuil, y, sin duda, el único nieto de Jeanne, el pequeño Jean-Jacques D’Espréménil, venido varios años antes a París, con su padre.

Se hizo de noche, los postigos cerrados, Dupleix, Chonchon, las sobrinas de Auteuil y Jean-Jacques Espréménil, el único nieto de Jehanne, vuelto a Francia diez años más temprano con su padre.

Y retrucó para “justificarse”: “Todos lo han hecho, yo he sido más torpe que los demás”. Más torpe, ciertamente, puesto que ya no se trata de apropiación sino de copia pura y simple, llegando hasta tomar los nombres propios del modelo, sin ningún esfuerzo de adaptación y personalización. A fin de cuentas, el señor Ardisson se habría conformado con brindar el “concepto”: la nostalgia colonial. Habría podido evitar la desaprobación general si no hubiera existido la vigilancia de un académico de La Reunión, Michel Beniamino, quien reveló a *Le Monde* las impactantes similitudes... Así, el plagiarlo se equivoca en considerar que obras oscuras y olvidadas pueden quedar enterradas para siempre. Finalmente, *Pondichéry* fue retirada de la venta. ¡Un plagio al que le va mal no es rentable! Y *Le Canard Enchaîné* concluyó con humor: “Sabido la forma en que fue escrito *Pondichéry*, todos estarían de acuerdo en que el espíritu colonial fue respetado: un documentalista, un ‘negro’ y uno que otro robo menor, como en los buenos tiempos de los Establecimientos franceses en la India”.<sup>30</sup>

La desventura de monseñor Gaillot, signatario de un ensayo publicado en 1998 en Éditions Numéro 1, titulado *La Dernière Tentation du diable* [La última tentación del diablo], trata un poco

<sup>30</sup> Para el caso Thierry Ardisson, véase *Le Monde*, 8 y 16 de octubre de 1993, 18 de marzo de 1994, y *Le Canard Enchaîné*, 13 de octubre y 29 de diciembre de 1993, 29 de junio de 1994.

de eso... Una vez más, un arduo trabajo de investigación, en este caso *Le Retour du diable* [El regreso del diablo], de Paul Ariès,<sup>31</sup> sirve de pasto para un libro fácil, ¡que promete ser un éxito editorial! Convergamos sencillamente que, una vez más, esta cuestión de las comillas “olvidadas” proviene de un sistema poco loable de escritura acelerada, en donde la identidad del autor firmante se confunde con la del subcontratista, más o menos escrupuloso... En defensa del “negro”, recordemos que un trabajo de *rewriting*, propio del editor, a veces se agrega a esta primera etapa de escritura por procuración; antes de que el “autor” aporte su propio toque final —o la cereza del pastel—, ya habría superpuestas dos capas de escritura: la del “negro” y la del *rewriter*... no muy preocupado, o a veces poco consciente, del papel jurídico y deontológico de las comillas. Tal estallido de la escritura en tres manos diferentes conduce infaliblemente a la dilución de la persona del autor y, al mismo tiempo, de todo sentimiento de responsabilidad y de compromiso ante aquello que finalmente se ofrece como lectura.

La novela de Erik Orsenna titulada *Grand Amour* [Gran amor] tiene el mérito de resituar la práctica de escritura por subcontratación en el contexto actual. Retengamos, pues, su definición de “negro”: “¿Qué otra cosa era mi oficio sino la maduración de frases, la maternidad por cuenta de un tercero?”. “Por cuenta de” señala a la vez la transferencia de identidad y la apuesta financiera que caracteriza al papel del “negro”. Recordemos que el autor ejerció durante tres años un extraño oficio: escribir proyectos de discursos para el presidente de la República, François Mitterrand. Al contar su primera experiencia, Orsenna —o su narrador— nos ayuda a comprender mejor de qué modo el fenómeno del “negreo literario” coincide con el del plagio: “Nos habíamos dividido los papeles. Lucienne pescaba, en mis diccionarios, a los helvéticos ilustrados: Cendrars, Le Corbusier, Honegger, Giacometti, Henri Christiné, el autor de *Phi Phi*, de *La Petite Tonkinoise*, de *Dans mon aéroplane*, al que quería home-

<sup>31</sup> Paul Ariès, *Le Retour du diable*, París, Golias, 1997.

najear completamente”.<sup>32</sup> Revisamos de prisa y corriendo en la documentación adecuada. “Las citas son los pilotos del escritor fantasma: sin ellas, se hundiría suavemente en la nada. Las citas son la prueba de que ciertos escritores realmente han existido y de que, cavando bien, podríamos encontrar un poco de realidad biográfica debajo de las palabras”;<sup>33</sup> puesto que la cita, a diferencia del texto enmascarado —falso o robado—, avanza con el rostro descubierto.

Pero no hace falta mucho para que la prisa productiva acabe borrando o travistiendo comillas e indicaciones de fuente:

Había encontrado una, este año, reconoce el narrador, una de aspecto noble y sin embargo comodín [...]. Me había servido ya cinco veces [...]. El verdadero autor de este amor por la cita es Victor Segalen: *Stèles, peintures, équipées*, París, Plon, 1970, p. 21.\* Pero en mis discursos, lo había atribuido a Pierre-Jean Jouve. Porque me gusta este poeta injustamente desconocido y además autor del prefacio de Segalen.

Como si el autor del prefacio, “injustamente desconocido”, ya fuera un poco el autor, de la misma manera que al negro, “al escritor fantasma”, le gustaría también colocar su nombre junto al autor firmante...

No hay escapatoria posible: el principio fundador del “negro”, así como del plagio, es la encarnación. El negro se vuelve otro para borrarse en él, mientras que el plagiario se vuelve otro para olvidarlo en sí mismo. “Habrá que forzar vuestra naturaleza, señor Orsenna [...]. Encarnar, encarnación. Y el Verbo se hizo carne. Y el Verbo se hizo hombre... Jamás había pensado que mi actividad mercenaria tenía esta dimensión relativa a Cristo”.<sup>34</sup> El menor “descuido en la Encarnación” hace peligrar la credi-

<sup>32</sup> Erik Orsenna, *Grand Amour*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 142.

\* Trad. esp.: *Estelas*, Madrid, A. Corazón, 1974.

<sup>34</sup> Erik Orsenna, *Grand Amour*, *op. cit.*, pp. 87 y 88.

bilidad de la firma. Si grande es la abnegación, grande es el sacrificio, a la sombra del autor: ¿quién mencionará el “dolor del negro”, el sentimiento de “nulidad del negro”? ¿Acaso haya que recuperar este oficio desconocido, vergonzoso, perdido en el anonimato? He ahí la peor tentación para el negro: ¡denunciar su estado de negro, aparecer finalmente a la luz como el AUTOR! ¡Qué terrible es la tentación de romper el código deontológico del negro! O si no, se puede hacer con palabras rebuscadas, bajo la forma de enigma... Que entienda quien sea capaz las declaraciones del presidente de la República al narrador de *Grand Amour*:

—Un francés amante de Alemania y de la filosofía, capaz de meterse en la piel negra de Viernes [...]. Viernes, ya saben, el salvaje compañero de Robinson, ¿han leído *Les Limbes du Pacifique*?...

—Sí, señor presidente.

—... seguramente tiene cosas que les servirán de enseñanza.<sup>35</sup>

### **El autor sobrevaluado en relación con la obra**

Si las prácticas de escritura “por procuración” —a través de la mano o las palabras de un tercero— se multiplican, es porque la noción de autor ha terminado por ocultar, hasta borrar, la noción de obra. En su estudio titulado *Être écrivain* [Ser escritor], Nathalie Heinich evoca “el vuelco de la obra a la persona; y, para esta última, de la persona concebida como en estado de autor, a la persona concebida en estado de ser humano”. Con razón y por detrás de las prácticas de escritura que basan únicamente en el nombre del autor, y hasta de la persona, la calidad de una obra, se erigen “las condenas letradas contra el culto a la persona en detrimento de la obra”. Una noticia de la actualidad literaria ilustra bien esta afirmación. Jacques Lecarme, en un artículo de

<sup>35</sup> Erik Orsenna, *Grand Amour*, op. cit., p. 147.

la revista *La Faute à Rousseau*,<sup>36</sup> le encuentra total sentido: en 1991, Annie Ernaux publicó en Gallimard su novela *Passion simple* [Pasión simple]. Tiempo después, en 1995, Albin Michel publicó, con una gran campaña de publicidad, la “Respuesta a *Passion simple* de Annie Ernaux” escrita por su supuesto amante, Alain Gérard, titulada *Madame, c’est à vous que j’écris* [Señora, a usted es a quien escribo]. La contraportada era igual de atrapante: “Un hombre, que descubre por azar el libro de una mujer que amó, se siente traicionado: la relación que revive, en el transcurso de las páginas, no tiene nada en común con aquello que está seguro de haber vivido”. El efecto de anuncio funcionaba para atraer a los numerosos lectores de Annie Ernaux, en su búsqueda “perfectamente razonable” de una “autobiografía plural”.<sup>37</sup> Pero tras adquirir el libro, nuestro honorable comprador lo abre y se topa con una introducción de cinco páginas, bien cargadas, en la que se reconoce que se trata de un juego literario, un “desafío” (?) editorial, y que el autor jamás ha tenido la oportunidad de conocer personalmente a la autora de *Passion simple*. Le sigue una laboriosa ficción que trata de otorgar un tono de verdad a la respuesta que hubiera podido dar el hombre designado por la inicial “A” en la novela de Annie Ernaux. ¡Cuánta mala fe en esta superchería literaria que no busca más que granjearse a los lectores fieles de una autora “jugando” sobre la identidad de su supuesto amante! La estrategia editorial se basa esencialmente en la explotación —mentirosa— de un nombre de autor. Felizmente, después de esto, hemos podido deleitarnos con la verdadera respuesta del verdadero amante, Philippe Vilain, quien tampoco se privó de aprovechar el filón con este otro injerto de novela: *L’Étreinte* [El abrazo] (Gallimard, 1997)...

En el sistema de producción del libro que acabamos de describir, vemos que el lector del “gran público” lee, más que una obra, al autor que conoce y con quien se ha encariñado por la

<sup>36</sup> Jacques Lecarme, “Alain Gérard, *Madame, c’est à vous que j’écris*, Albin Michel, 1995”, en *La Faute à Rousseau*, núm. 9, junio de 1995, p. 56.

<sup>37</sup> *Ibid.*

mediatización de su vida y por su representación física en los estudios de televisión. Este principio “personalizador” se opone al principio “heroizador”, que eleva al autor a la dimensión de un acto o de una obra que trasciende su persona y de la que él no es más que, por decirlo así, la ocasión, el instrumento designado entre otros posibles, el actor por accidente”.<sup>38</sup>

El autor poco importa, lo esencial es la obra. Hoy suele vencer la lógica contraria, en boca de algunos editores: “Escríbame algo”; que deja entender un “lo que sea”, escrito eventualmente por una tercera persona. “Su nombre, su foto en la cubierta, me garantizan una tirada segura.” Le agradecemos a Patrick Kéchichian por recordarnos esta verdad: “Pero, retomando una cantinela conocida, el verdadero retrato de un artista, ¿acaso no hay que buscarlo en su obra? Las circunstancias biográficas, las anécdotas y otros ecos psicológicos no son, a fin de cuentas, más que un decorado en donde se esconde esta verdad”.<sup>39</sup> Es cierto que el comportamiento “personalizador” tiene la ventaja de instaurar una proximidad entre el simple ciudadano y el escritor, que queda igualado así con el común de los mortales. Al contrario, “la heroización”, en literatura, hace del escritor un servidor de una instancia que lo supera, que escapa a la percepción del gran público. Su mérito personal aparece disminuido, “reducido a la aceptación del sacrificio consentido para poner su vida personal al servicio de su creación. [...] De manera que, al final, la obra tiende tanto más a la obra de arte cuanto más el autor tienda a su propio borramiento como persona”.<sup>40</sup>

Al mismo tiempo se entiende la naturaleza problemática y tardía del derecho de autor, que presenta al autor como propietario de su obra: era necesario que se construyera en el siglo XVIII la noción de “individuo” para permitir la elaboración de la propiedad literaria. El arte es el dominio en el que, más que en

<sup>38</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain*, París, Ministerio de Cultura, Association Adresse, 1994, p. 169.

<sup>39</sup> “Albert Cohen vu par Bella”, en *Le Monde*, 16 de febrero de 1990.

<sup>40</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain*, op. cit., p. 169.

ningún otro lado, el producto de la actividad se vincula fuertemente a la persona; de ahí el culto por la firma, por la dedicatoria. En la Edad Media, el pintor no firmaba su cuadro; su obra no era más que una manifestación de la creación divina que se expresaba así, materialmente, a través de su persona.

### *Los editores en la trampa de una “verdadera-falsa” Duras*

Pasando por alto esta molesta tendencia de algunos editores a apostar más por los autores que por las propias obras, un periodista de *Le Figaro Littéraire* se divirtió urdiendo una superchería literaria. Tras disculparse por tomar como víctima a Marguerite Duras, se justificó enseguida:

Un libro de ella (o ni siquiera eso: una página, una palabra, el anuncio de un título) y ya vemos a los libreros encendidos, a los representantes radiantes, a los directores comerciales sobreexcitados, a los críticos de rodillas. La señora Duras se ha vuelto sagrada. La menor onomatopeya que provenga de su augusto bolígrafo toma aspecto de aforismo oriental, suscita un motín en las estaciones de trenes y despierta las lágrimas entre los lingüistas.<sup>41</sup>

El periodista, bajo el seudónimo de Guillaume P. Jacquet, tuvo la idea de proponer a los tres principales editores de Duras —Gallimard, Minuit y POL— una de las primeras novelas de Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* [*La siesta de M. Andesmas*], como si se tratara de un nuevo manuscrito. Cabe destacar que el libro se reimprime regularmente en la colección *L'Imaginaire* de Gallimard. Tan solo había que cambiar los nombres propios e introducir algunas rarezas para desorientar a los editores. Guillaume Jacquet tuvo la audacia de rebautizar a Valérie, quien pasó a llamarse Margot; el título se transformó en *Margot et l'important* [Margot y lo importante]. El farsante llevó tan lejos la

<sup>41</sup> *Le Figaro Littéraire*, 14 de septiembre de 1992.

broma que amenizó el manuscrito con una dedicatoria: “A Marguerite, que no sabe”. Al final su publicación fue rechazada tres veces. La anécdota insinúa claramente que una obra despojada de su firma pierde de un modo curioso su valor. La realidad es incuestionable; sin embargo, en el caso de Marguerite Duras, cuyo estilo ha sido ampliamente copiado en pastiches e incluso caricaturizado, el editor cree oír en este tipo de texto una “musiquita” muy conocida, pero en un modo menor. El rechazo a editarlo se basa, entonces, en un sentimiento de familiaridad discordante, y decepcionante. La esencia original del estilo, que evocaremos más adelante cuando reflexionemos sobre el genoma de la escritura, parece por eso mismo desnaturalizada.

### *Los premios literarios: blancos privilegiados*

Entonces, ¿cómo sorprenderse de que los premios literarios —otra categoría de venta— despierten aún más acusaciones de plagio? ¿Acaso no es totalmente esperable recoger daños y perjuicios del buen abono que representa una apuesta de grandes tiradas? La comprobación es evidente cuando revisamos la prensa y las revistas jurídicas de propiedad literaria de las cinco últimas décadas. Una novela galardonada con un premio literario representa a priori un blanco privilegiado.

A pesar de todo, ¿nos urge examinar aquello que podría resonar, a oídos de un oscuro plagiado, como un juicio de intención! Si los autores menos conocidos suelen ser los que acusan, esto ocurre también porque un autor ya reconocido por sus pares se preocupa poco por sus eventuales plagiarios... Su reputación ya está forjada y el lucro cesante por una obra poco comercializada es irrisorio. Por eso casi siempre los pequeños son quienes se rebelan...

La anécdota siguiente tiene como único objetivo insistir en la codicia que despiertan los premios literarios. El año en el que Proust obtuvo el Premio Goncourt, en 1919, Albin Michel, cuyo candidato, Roland Dorgelès, autor de *Les Croix de bois* [*Cruces y*

*muertos*], había sido vencido, mandó a imprimir unas tiras marcando en letras bien grandes “Premio Goncourt” y abajo y mucho más pequeño: “4 votos de 10”. Gallimard le hizo juicio a Albin Michel, condenado finalmente a retirar las tiras y a pagar por los daños y perjuicios. Para ser precisos, agreguemos que *Les Croix de bois*, galardonado con el Premio Femina (en la época del Femina-Vie heureuse), fue uno de los libros más rentables del género con un resultado de: ¡53.000 ejemplares vendidos en 1920 y 520.400 en 1985!

Desde los años ochenta sobre todo, numerosas denuncias de plagio opacaron la imagen de algunos premios literarios, no solo durante las campañas de prensa sino también ante los tribunales. Sin duda nuestra lista no es exhaustiva; si bien las investigaciones nos han permitido contabilizar, desde inicios del siglo xx, una decena de novelas francesas recompensadas con un premio y afectadas por una acusación de plagio. Encontramos una sola antes de la Segunda Guerra Mundial; después, tres en los diez años que van entre 1959 y 1969 y, por último, seis entre 1984 y 1996. En los años sesenta, el debate en torno a las tres novelas acusadas se dio esencialmente en la prensa; en cambio, cuatro novelas francesas de la última década han sido objeto de un juicio, ya que manifiestamente se recurre cada vez más a la justicia.

### *Un único juicio antes de la Segunda Guerra Mundial*

En 1919, *L'Atlantide* [*La Atlántida*], de Pierre Benoit, novela publicada por Albin Michel, recibió el Gran Premio de Novela de la Academia Francesa. Tuvo un inmenso éxito, estimulado por una extraordinaria campaña de prensa de su editor; pero el autor fue acusado de haber plagiado *She*, una novela de sir Henry Rider Haggard, en la que también hay una mujer que mata a todos sus amantes. En 1898 había aparecido una traducción francesa de la novela en *La Vie Moderne*. Pierre Benoit trató de defenderse en *L'Écho de Paris*,<sup>42</sup> así como también ante los tribu-

<sup>42</sup> Pierre Benoit, “Comment j’ai écrit *L’Atlantide*”, en *L’Écho de Paris*, 2 de febrero de 1920, pp. 1 y 2.

nales. Le reprochó al crítico Henry Magden haber perjudicado su reputación de autor en un artículo de octubre de 1919 del *French Quarterly*. Magden, en efecto, hacía un paralelo de los parecidos entre las dos novelas; lo acusaba “de transposición e incluso, bajo una forma atenuada e invocando ejemplos de grandes autores como Ronsard, Racine, Shakespeare, [...] de plagio”.<sup>43</sup> El escritor fue desestimado en la medida en que el juez consideró que el crítico no había excedido los límites permitidos para la libertad de expresión; que su artículo, que no contenía ningún ataque personal, había sabido guardar las formas gracias a fórmulas edulcorantes: “Todos los grandes maestros cargan con un plagio en la conciencia”. Finalmente, la crítica académica fue más severa. Si bien seguía siendo despreciada en el *Dictionnaire des œuvres* de Laffont-Bompiani,<sup>44</sup> *L'Atlantide* recibió un artículo elogioso en el diccionario de Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty:<sup>45</sup> “No es, como han dicho, un retoño de novela novelesca, es una de las primeras obras surrealistas”. ¡Bello cumplido de originalidad!

#### 1959-1969: diez años de polémica y de campañas de prensa

Durante el período de entreguerras, ninguna otra novela francesa galardonada conoce aparentemente tales campañas de difamación. Hay que esperar a 1959 y a la década siguiente para ver cómo la crítica literaria se descarga sobre tres autores franceses premiados. Nosotros agregaremos un cuarto, ruso y premio Nobel, a causa de la violencia de las acusaciones lanzadas y de la actualidad de la cuestión.

<sup>43</sup> Tribunal Civil del Sena, Cámara Primera, 23 de julio de 1921, Pierre Benoit contra Rudler y Terracher, y Henry Magden, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1921, p. 300.

<sup>44</sup> Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres*, París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1968.

<sup>45</sup> Alain Niderst, “L'Atlantide”, en Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, t. 1, París, Bords, 1994, p. 137.

Honor al premio Nobel: Mijaíl Shólojov recibe en 1965 la distinción suprema por su primera novela, *El don apacible*, compuesta de cuatro libros publicados entre 1928 y 1940. Desde hace más de setenta años que este gran fresco cosaco es objeto de una polémica sobre plagio. En ocasión del 90º aniversario del nacimiento de Shólojov y de una nueva versión integral de su última novela, *Lucharon por su patria*, el semanario *Moskovskie Novosti* vuelve a lanzar el debate; en el número del 18 de junio de 1995, el periodista Mijaíl Zolotonosov afirma que “ya no hay dudas del robo por parte de Shólojov de una obra literaria”.<sup>46</sup> Efectivamente, desde la aparición de la primera parte de la novela en 1928, los medios literarios rusos habían juzgado al joven novelista demasiado poco instruido para conocer con tanto detalle la guerra civil y la cultura cosaca. Sobre todo, en 1993, aparece la versión rusa de *Cours du Don paisible* [Apuntes de El don apacible], ya publicado en Francia en 1974, de Irina Medvedeva Tomachevskaia.

Denunciando claramente una impostura, ella atribuía *El don apacible* a Fiodor Krioukov (1870-1920), gran figura de la literatura cosaca, desaparecido durante la guerra civil, y de quien se sabe que trabajaba antes de su muerte en una gran novela que pintaba en detalle la lucha de los cosacos. A pesar de todo, nunca se halló un manuscrito, ni de Shólojov ni de Krioukov...

El misterio envuelve todavía este supuesto robo que, si fuese verificado, constituiría una de las mistificaciones más abrumadoras.

Los dos escritores que evocaremos a continuación no se sobrepusieron a la humillación provocada por las sospechas levantadas por la crítica literaria: en 1959, André Schwarz-Bart, galardonado con el Premio Goncourt por su primera y última novela, *Le Dernier des Justes* [El último justo], y, en 1969, Yambo Ouloguem, ganador del Premio Théophraste-Renaudot por *Le*

<sup>46</sup> Declaración recogida de un artículo de Anne Rodier en *Le Monde*, 7 de julio de 1995.

*Devoir de violence* [Deber de violencia]. El primero no escribirá más,<sup>47</sup> con la inspiración bloqueada por una acusación infundada pero terrible; el segundo desapareció y aún no se sabe si está vivo o muerto.

El viento de la calumnia se desató sobre *Le Dernier des Justes*, publicado por Éditions du Seuil, no bien entró en la carrera por el Goncourt. Schwarz-Bart se topó con la hostilidad de cierto ambiente literario, lleno de desprecio por una escritura marginal: “Su estilo sin delicadeza da cuenta de un lenguaje oral de lo más populista y, si en algún momento pasó por la Sorbona antes de convertirse en obrero, este hijo o nieto de extranjeros perseguidos y emigrados sigue siendo en el fondo el autodidacta que no ha dejado nunca de ser a través de sus avatares y de sus experiencias”.<sup>48</sup> Le sigue una sospecha velada de plagio: “El señor André Schwarz-Bart, muy instruido en su religión y apasionado tanto de la Biblia como de las antiguas crónicas judaicas, no exhibe sus referencias, ya sea que invente o que esté citando”. He aquí el caso: se sospechaba que Schwarz-Bart había plagiado una crónica judaica. Émile Henriot lamentaba no estar a la altura de conceder al imaginario del novelista o a creencias auténticas las historias narradas en la novela:

Para aportar un juicio de derecho en un debate así, habría que otorgar textos y realizar una investigación profunda, con las pruebas en la mano; y saber primero *yiddish*. Lo que puedo decir, al volverse público el caso, es que, según mi impresión, el calor, el movimiento, el pensamiento profundo del libro del señor Schwarz-Bart, y el aliento que lo anima, no dan lugar a la idea de ningún préstamo, de ninguna influencia extranjera.

<sup>47</sup> Sin embargo, cabe mencionar las dos novelas antillanas que escribirá después en colaboración con su mujer Simone, oriunda de Guadalupe: *Un Plat de porc aux bananes vertes* [Un plato de cerdo con bananas verdes], en 1967, y *La Mulâtresse Solitude* [La mulata Soledad], en 1972.

<sup>48</sup> Émile Henriot, de la Académie Française, en *Le Monde*, 4 de noviembre de 1959.

¡Agradecemos a los académicos por estas declaraciones!

La apresurada acusación de plagio parece uno de los mejores medios para desestabilizar talentos demasiado envidiables, demasiado jóvenes o demasiado diferentes del escritor “literalmente correcto”, sobre todo cuando amenaza con entrar en la corte de los grandes... Simone de Beauvoir ofrece un testimonio directo de este episodio en *La Force des choses* [La fuerza de las cosas]; citamos un buen fragmento, aunque recortado. La novela de Schwarz-Bart se merece que recordemos en su favor estas líneas:

El éxito de su libro que se disputaban los jurados del Femina y del Goncourt había molestado a escritores judaizantes, de reducida fama. [...] Se acusaba a Schwarz-Bart de errores anodinos y, lo que era aún más grave, de plagio; en la primera parte de su novela, en efecto, una decena de líneas reproducían de muy cerca un pasaje de una antigua crónica. No era necesario escandalizarse. Este inicio era un pastiche; para apropiarse de textos, hay que penetrar en ellos: algunas frases se incrustan en la cabeza al punto de que uno termina por tomarlas como propias.<sup>49</sup>

Simone de Beauvoir, después de salir en defensa del novelista, indica hasta qué punto “esta cábala lo había alterado”. Y refiere las propias declaraciones de Schwarz-Bart:

Lo terrible es perder el honor; pero lo encontraré. Voy a desaparecer durante cuatro años; volveré con un nuevo libro; y verán que realmente soy un novelista.

Diez años más tarde, el mismo género de acusaciones cae sobre el maliense francófono, nacido en 1940, Yambo Ouologuem: a los 28 años, escribió también su primera y última novela, editada

<sup>49</sup> Simone de Beauvoir, *La Force des choses*, t. II, París, Gallimard, col. Folio, 1972, p. 272 [trad. esp.: *La fuerza de las cosas*, trad. de Ezequiel de Olaso, Buenos Aires, Sudamericana, 1979].

por Seuil, *Le Devoir de violence*, que recibió el Premio Théophraste-Renaudot en 1969.

Esta novela le significó a su autor un doble rechazo: además de la reacción negativa de algunos intelectuales africanos que no apreciaron la denuncia del África colonial, Yambo Ouologuem fue acusado igualmente de plagio por algunos críticos occidentales. Dos novelistas fueron especialmente citados: Graham Greene y André Schwarz-Bart (este se alegró de que su novela, *Le Dernier des Justes*, se convirtiera a su vez en fuente de inspiración). Si bien los préstamos parecen indudables, el “collage” realizado por el novelista maliense sigue siendo perfectamente logrado y esta novela se merece algo mejor que el olvido o que una sospechosa reputación.<sup>50</sup>

La injusticia de tal acusación se explica por el carácter iconoclasta y revolucionario de la novela. Tanto espíritu libre, proclamado a viva voz, desata una ola hostil y vengativa.

*L'Adieu au roi* [Adiós al rey] de Pierre Schoendoerffer, galardonado con el Premio Interallié en 1969, también fue objeto, desde su publicación, de una cantidad de comparaciones en la prensa. François Nourissier evocó un estrecho parentesco con *The Man who Would Be King* [El hombre que quiso ser rey] de Kipling.<sup>51</sup> Un artículo anónimo de *Minute* presentó este parecido como un plagio descarado:<sup>52</sup> “Schoendoerffer seguramente había leído muy bien a Kipling”. Es cierto que *L'Adieu au roi* trata el tema del libro de Kipling, la situación y una parte del título, la personalidad, el nombre y la descripción física del personaje principal; dejando de lado algunas anotaciones esparcidas aquí o allá. El artículo de *Minute* se explayaba sobre “The Wearing of the Green”, canto irlandés igualmente calificado de “canto ex-

<sup>50</sup> Bernard Magnier, “Le Devoir de violence”, en Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, op. cit., t. II, p. 531.

<sup>51</sup> *L'Actualité*, 23 de octubre de 1969.

<sup>52</sup> 11 de diciembre de 1969.

tranjero” y tratado de forma bastante parecida en las dos novelas. Por último, señalaba que el nombre de Learoyd era uno de los famosos *Soldiers Three* [Tres soldados], siempre de Kipling. Después, en marzo de 1970, en un artículo de *Art-Culture*, Jean Vigneaux tomó la posta dejada por *Minute*. Se sorprendía de que todos sus colegas (y reconocía que también él) hubiesen caído en la trampa y creído por un solo momento en la originalidad de esta novela: *L'Adieu au roi* es la versión modernizada de *The Man who Would Be King*. “Las citas están apenas adaptadas.” Examinemos más de cerca esta acusación de plagio apoyándonos en el estudio de Maurice Larès.<sup>53</sup>

En *The Man who Would Be King*, dos hombres deciden, en tiempos de paz, conquistar una región salvaje, volverse los reyes y explotar sus riquezas. En *L'Adieu au roi*, un hombre llega de casualidad, en época de guerra, a una región salvaje, se impone a un pueblo bárbaro para escapar a su muerte y se convierte en rey de la región.

En cuanto al personaje principal, es pelirrojo en ambas novelas. En *The Man who Would Be King*, los dos héroes son aventureros sin escrúpulos. Se imponen por la fuerza (armas modernas), la astucia (explotación de los símbolos masónicos) y el engaño sagrado (logran hacerse pasar por dioses). Pero la sangre que corre de la herida de uno de ellos (a Daniel Davrot lo muerde una mujer perturbada a quien él quería desposar por la fuerza) revela que es parte de la humanidad. Lo matan, y su cómplice Peachey Carnehan es crucificado. En *L'Adieu au roi*, la grandeza de su tarea se le devela gradualmente a Learoyd: unifica las tribus, combate un enemigo común, trata, sin lograrlo, de hacer el bien a los hombres. Se casa y vive feliz en pareja. De todo esto obtiene una satisfacción personal, casi desinteresada, y al mismo tiempo el placer del deber cumplido. Pero su pueblo lo libera, incapaz de soportar por mucho tiempo más el bloqueo inglés. Un simple resumen de cada uno de los dos textos destaca inevitables pun-

<sup>53</sup> Maurice Larès, “De Lawrence a Learoyd”, en *Revue de Littérature Comparée*, enero-marzo de 1984.

tos en común en todas las historias de guerra, tomas de poder, resistencia y pacificación.

¿Hay que sorprenderse aún del título que eligió Schoendoerffer, cuando cientos de otros incluyen también la palabra “rey”? En definitiva, la pista de Kipling no revela una apropiación culpable. También se indagó del lado de T. E. Lawrence y de *Seven Pillars of Wisdom* [Los siete pilares de la sabiduría]. El 9 de enero de 1970, Yvon Hecht escribía en *Paris-Normandie*:

[La novela] se sitúa en esa corriente de T. E. Lawrence que marcaron las novelas de Malraux antes de la guerra, y después, libros como *Amère Victoire*, de René Hardy. Misma agudeza en la voluntad de ir al final de sí mismo, parecida desilusión después de la acción y también una certeza: haber sido ensuciado, haber perdido una pureza primigenia.

Después de todo, estas observaciones solo dan cuenta de un análisis tradicional de las fuentes y de las corrientes literarias; aunque se inscriben en un haz de críticas que reflejan la resistencia por parte de la crítica en reconocer la originalidad de uno de los suyos. En resumen, crecían las comparaciones de todo tipo. El análisis comparativo más riguroso de Maurice Larès no permite probar el plagio: “Estas similitudes, si bien numerosas y a veces impresionantes, son más bien puntuales y no están desarrolladas”. En cambio, revela un método de escritura interesante:

P. Schoendoerffer ha leído mucho y tal vez ha retenido bastante, pero como si fuera un fotógrafo que lo hace primero por gusto, y después por formación. Lo que más ha retenido son imágenes y fórmulas. [...] P. Schoendoerffer tiene una memoria de fotógrafo. Algunas similitudes de situaciones hacen aparecer inmediatamente en su mente las imágenes y a veces las expresiones que lo han impactado cuando leía la descripción de situaciones similares en otras obras de guerra.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Maurice Larès, “De Lawrence a Learoyd”, *op. cit.*, p. 86.

### Los años ochenta: acusaciones en las citaciones ante los tribunales

En los años ochenta, el tono cambia y pasa de la polémica más o menos erudita a las citaciones judiciales. De este modo, se hallan en el banquillo —“pequeño asiento bajo en el que se hacía sentar a los acusados para interrogarlos”—,<sup>55</sup> Bernard-Henry Lévy, premio Médicis 1984; Tahar Ben Jelloun, premio Goncourt 1987; Jean Vautrin, premio Goncourt 1989; Calixthe Beyala, gran premio de Novela de la Academia Francesa 1996; Geneviève Dormann, premio de la Academia Francesa en 1989, quien solo sufrió algunos rumores descorteses en la prensa, y Marc Lambron, premio Femina 1993, quien logró llegar a un arreglo en buenos términos con el demandante.

*Le Diable en tête* [El diablo en la cabeza], editado por Grasset en 1984, valió a su autor, Bernard-Henri Lévy, un juicio por falsificación. Marie-France Barrier, cuyo manuscrito “Écurie 60” [Escudería 60] había sido rechazado por Éditions Grasset en 1982, acusó a Bernard-Henri Lévy de haberse inspirado en él para su novela, galardonada finalmente con el Premio Médicis. En efecto, el manuscrito había sido enviado personalmente al supuesto plagiarlo, director de colección en Grasset, quien había respondido en su nombre.<sup>56</sup> Sea como fuere, el juez concluyó que “Bernard-Henry Lévy no contravino de ningún modo” la ley del 11 de marzo de 1957 sobre la propiedad literaria:

Las dos obras se diferencian en todo. El tema, los personajes, las situaciones no se parecen. El tribunal no podría detenerse en las similitudes alegadas por la señora Barrier a propósito de los “escritores citados en la novela o unos nombres de personajes”. No es la primera Mathilde en literatura; ni tampoco el primer Benjamin.

Lo esencial de la argumentación del acusado consistía en lo siguiente: la similitud de las referencias contenidas en las dos no-

<sup>55</sup> *Le Petit Robert*, 1984.

<sup>56</sup> *Le Monde*, 26 de abril de 1985.

velas se justifica por la similitud de las culturas de ambos novelistas, pertenecientes a la misma generación. La extrema temeridad de la denunciante le valió pagar 5.000 francos [762 euros] de daños y perjuicios al ofendido, a quien, además, le acordaron cuatro publicaciones de descargo en los periódicos de su elección.

Myrtille Büttner, autora de un libreto intitulado *À la Grâce de Dieu* [A la gracia de Dios], acusó a Tahar Ben Jelloun de haberla plagiado en su novela publicada por Seuil en 1987 y galardonada con el Premio Goncourt: *La Nuit sacrée* [La noche sagrada]. Tres juicios desestimaron su demanda por daños y perjuicios: el Tribunal de Primera Instancia de París, en marzo de 1988; el Tribunal de Apelación de París, en marzo de 1989, y el Tribunal de Casación, en junio de 1991. En este caso, el debate ofrece más precisiones; es cierto que la denunciante presentó en su cita judicial una argumentación seria. Según ella,

sus respectivas obras cuentan una misma historia, la de una pareja formada por “un ciego de cierta edad, violento y brutal”, que recobra la vista al final del relato y su sirvienta, una joven huérfana “cuya vida amorosa comienza con una violación”, que luego sufre “manipulaciones sexuales muy dolorosas” y que, por fin, encuentra el amor en los brazos de su patrón, a quien se entrega por primera vez haciéndose pasar por una prostituta. [...] Finalmente, Myrtille Büttner hace valer que “el ámbito del arte” está también presente tanto en el libreto como en la novela, ya que el personaje del ciego era un músico, en el primer caso, y un escritor, en el segundo, y la heroína se interesaba o bien por la pintura o bien por la escritura.<sup>57</sup>

Sin embargo, la cronología de los hechos parece dar por tierra con los efectos del análisis comparado. De hecho, el libreto fue

<sup>57</sup> Estos fragmentos de la citación judicial de Myrtille Büttner fueron citados en el juicio del Tribunal de Primera Instancia de París, Cámara Primera, sección primera, 2 de marzo de 1988, *Cahiers du Droit d'Auteur*, núm. 32, noviembre de 1990.

registrado el 4 de noviembre de 1986 en la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos. Ahora bien, según Éditions du Seuil, “en el momento en que Tahar Ben Jelloun estaba terminando de escribir su manuscrito (a fines de agosto de 1986), era materialmente imposible que conociera el libreto que, tal como confesó su autora, fue registrado unos meses después (en noviembre de 1986)”. Por añadidura, el ganador del Goncourt, así como su editor, presentaron un argumento de fondo y muy válido:

Hacen valer que la anterior novela de Tahar Ben Jelloun *L'Enfant de sable*, publicada en 1985, antes del registro del guion de Myrtille Büttner, describe la infancia de la heroína de *La Nuit sacrée* y ya pone en escena en ese momento a un personaje ciego.<sup>58</sup>

Myrtille Büttner replica, a su turno, que Tahar Ben Jelloun y Éditions du Seuil no demuestran la universalidad del tema de la pareja “constituida por un ciego de cierta edad y una sirvienta-guía, víctima de violencia sexual, y regenerada por el amor que siente hacia quien acaba convirtiéndose en su amante”. Por último, cuestiona la credibilidad de las pruebas que da Tahar Ben Jelloun para demostrar la anterioridad de *La Nuit sacrée*, al emanar o bien de amigos o bien de la editorial del escritor, y se sorprende de que la publicación de esta novela “de un autor exitoso” haya esperado más de un año después de la entrega del manuscrito.

Frente a tales contradicciones, el juez, ratificando su convicción por la existencia de *L'Enfant de sable* [El niño de arena], novela a la vez anterior a *La Nuit sacrée* y *À la Grâce de Dieu*, concluyó sobre la banalidad de las situaciones y de los temas comunes a ambas obras. Por lo tanto, la protección jurídica no se aplica al libreto en cuestión. La parte civil recordó al respecto:

El tema de los sentimientos amorosos que unen a un ciego con una muchacha, y el de las sustituciones de personas a las que la

<sup>58</sup> *Cahiers du Droit d'Auteur*, núm. 32, noviembre de 1990.

invalidez del primero puede dar lugar, habían sido tratados en el filme *Perfume de mujer*, difundido en 1974.<sup>59</sup>

Otro juicio fue para *Un grand pas vers le Bon Dieu* [Un gran paso hacia el buen Dios], premio Goncourt de 1989, publicado por Grasset. Jean Vautrin fue absuelto, primero, por el Tribunal de Primera Instancia de París; después, en la apelación. Pero este caso generó muchos artículos, tanto en la prensa general como en las revistas jurídicas. El caso presenta un interés notable en el plano del análisis jurídico así como literario, dado que el novelista se inspiró, en este caso, en obras de un académico, Patrick Griolet, profesor en la Universidad de Niza. Se trata de un diccionario y de estudios de la lengua cadjin,<sup>60</sup> hablada por los franceses de Luisiana. La tesis que salvó a Jean Vautrin se resume, a grandes rasgos, en esta declaración de la defensa: “Él [Patrick Griolet] no tiene el derecho de apropiarse de esta lengua”. Observándolas más de cerca, las cosas son un poco más complejas e interesantes; Étienne Brunet, profesor en la Universidad de Niza-Sophia Antipolis, defiende la originalidad del estudio lexicológico de Patrick Griolet: “Este estudio, de una retórica impecable, se basaba en una investigación de campo minuciosa y aportaba muchos datos inéditos”.

El tribunal se había mostrado menos indulgente al condenar en 1984 a Patricia Bitschnau por haberse servido, sin declararlo, de la obra histórica de Jacques Sigot *Un camp pour les Tziganes... et les autres*. ¡Ciertamente la novelista no podía jactarse de ningún premio literario! Lo mismo, en 1989, Jean-Claude Barreau, luego de una negociación entre editores, había visto cómo se destruían los ejemplares de su novela *Oublier Jérusalem*, que volvía a ocupar los estantes de las librerías en una reedición más liviana: se le había reprochado el haber ro-

<sup>59</sup> Tribunal de Casación, Cámara Primera en lo Civil, 11 de junio de 1991, *Lexicaliser Cassation*.

<sup>60</sup> Adoptamos la ortografía francesada, usada por Patrick Griolet, en lugar de la “cajún”.

bado de una investigación sobre los territorios ocupados de David Grossman: *Le Vent jaune*.

A la inversa de estos dos casos de condena, ya sea por parte de los jueces o por parte de los propios editores, Geneviève Dormann, galardonada con el Premio de la Academia Francesa en 1989 por su novela *Le Bal du dodo* [El baile de la camita], editada por Albin Michel, parece gozar de indulgencia o al menos de cierta abstención por parte de la crítica literaria; el artículo “Les pieds dans le plagiat” [Con los pies en el plagio], de *Le Nouvel Observateur*,<sup>61</sup> evoca el caso con discreción. El periodista da cuenta de dos supuestos robos: uno a *Voyage à l'Isle de France* [Viaje a la isla de Francia] (1773), de Bernardin de Saint-Pierre, y el otro a una novela de Alain Le Breton, *Emmenez-moi à l'Isle Maurice* [Lléveme a la isla Mauricio], publicada en 1986 por Éditions de l'Océan Indien. El primer préstamo fue señalado por un profesor de Aix-en-Provence, Robert Chaudenson; el segundo por el propio plagiado, que detectó no menos de setenta similitudes. La novelista esgrimió que jamás había leído ese libro que evoca, después de todo, un tema común, en el sentido banal del término, las familias “blancas” enviadas por Francia a la isla Mauricio en el siglo XVIII. Cualquier novela histórica, al igual que una biografía, supone la explotación de idénticas fuentes históricas.

Sigamos este desfile de novelas francesas premiadas y que fueron objeto de litigios ahora con el caso de Marc Lambron. El autor de *L'Œil du silence* [El ojo del silencio], premio Femina 1993, publicado por Flammarion, fue citado ante los tribunales por Antony Penrose, el hijo de Lee Miller, famosa periodista y fotógrafa de nacionalidad estadounidense, precisamente la heroína de la novela de Lambron. El hijo de Lee Miller aseguraba que su obra biográfica sobre su madre, *The Lives of Lee Miller* [Las vidas de Lee Miller], *Lee Miller's War* [La guerra de Lee Miller], había sido robada y que el libro de su competidor, derivado directamente de su obra, “constituiría una obra heterogénea en el sentido del artículo L. 113-2, 2º párrafo del Código de la Propie-

<sup>61</sup> 12 de abril de 1990.

dad Intelectual".<sup>62</sup> Según Marc Lambron, unas sesenta líneas de su novela podrían, en el peor de los casos, ser objeto de reproches, aun sabiendo que en el anexo, en la página 73, haya subrayado su "deuda particular" con las obras del hijo de su heroína. *Le Canard Enchaîné* solo pudo detectar dos pasajes sospechosos. He aquí uno de ellos:

*Vies de Lee Miller*, p. 36

Feral Benga, el bailarín negro de jazz, se había torcido un tobillo y tuvo que hacer de ángel cojo. Cocteau lo prefirió así, pero el público vio allí muchísimas cosas. La estrella en la espalda de Enrique Rivero fue colocada ahí por Cocteau para esconder una cicatriz, hecha por el marido de su amante que le había disparado.

Es posible sospechar que el autor estadounidense buscaba algún provecho a expensas de una obra cuya importante tirada hacía suponer daños y perjuicios importantes. El éxito de la novela francesa ya le valió que lectores franceses renovaran su interés por la epopeya materna y la traducción en francés de sus dos obras. El juicio amenazante se logró evitar gracias a una indemnización financiera al hijo de Lee Miller.

Es menester hacer un balance después de este examen de novelas premiadas y cuestionadas. Si se mira bien, ningún galardón fue nunca condenado por el juez, ya sea en primera instancia, apelación o en casación.<sup>63</sup> Recordemos que si bien

<sup>62</sup> Declaraciones recogidas por el "vengador enmascarado" (seudónimo de André Rollin), *Le Canard Enchaîné*, 3 de agosto de 1994.

<sup>63</sup> Excepción hecha para una selección de poesía de Patrice Delbourg, *L'Ampleur du désastre*, publicado en Éditions du Cherche-Midi en 1997, gana-

Calixthe Beyala recibió la condena por falsificación, lo hizo por su primera novela, *Le Petit Prince de Belleville* (1922), anterior a la novela premiada en 1996 por la Academia Francesa, *Les Honneurs perdus*.

Sobre lo que podría entenderse como una suerte de inmunidad de los premiados, dudamos entre dos interpretaciones. Es cierto que cada caso merece un examen serio y prudente, pero el ritual de los premios literarios representa en sí mismo una institución tan importante en el ambiente editorial que nadie tiene un real interés en cuestionarla... Lo mismo ocurre con ciertos autores que la fama ha vuelto intocables, a no ser que se desacredite una profesión vuelta especialmente mediática.

Otra hipótesis igual de delicada: la acusación de plagio siempre resulta algo grave para un autor, puesto que cuestiona no solo su honestidad, sino sobre todo la autenticidad de su competencia, su propio talento, en una palabra, su persona. Algunos esperan sacar de estos escándalos algún provecho, y un juez no puede ignorar las consecuencias de una condena... Incluso *Le Canard Enchaîné*, tan dispuesto a denunciar y señalar con el dedo a los ladrones, expresa su exasperación durante el juicio de Vautrin: "Después de cada Goncourt, ocurre lo mismo; siempre hay un autor, generalmente más paranoico que talentoso, que chilla por plagio".<sup>64</sup>

Este es el sentimiento que se tiene, en efecto, cuando la famosísima Françoise Sagan es acusada de plagio, y no después de un premio, sino sencillamente después de un envidiable éxito editorial. Roland de Chaudenay resume el episodio de este modo: "Lean el relato y la novela. Tomen conocimiento de los artículos que aparecieron en la prensa. Verán que no se trata de un caso de plagio, sino de un asunto de atrevimiento, de roce de susceptibilidades y, sobre todo, de dinero".<sup>65</sup> Jean Hougron había publicado

dor del Premio Apollinaire y finalmente condenado por falsificación por el Tribunal de Primera Instancia de París.

<sup>64</sup> 7 de diciembre de 1989.

<sup>65</sup> Roland de Chaudenay, *Dictionnaire des plagiaires*, op. cit., p. 265.

en 1965 en Stock una selección de relatos titulada *Les Humiliés* [Los humillados]. Françoise Sagan publicó en 1980 *Le Chien couchant* [Perro rastrero], novela inspirada en uno de estos relatos: "La vieille femme" [La vieja] y precedido de una dedicatoria:

Agradezco aquí a Jean Hougron por su colaboración involuntaria. Efectivamente fue en su excelente selección de relatos [...] que he encontrado el punto de partida de esta historia: una arrendataria, un humillado, joyas robadas. Si bien luego transformé totalmente estos elementos así como también la historia, quería agradecerle aquí porque su talento fue una provocación para esta loca morada que hay en mí: la imaginación, y le hizo tomar un camino que me era inusual.

Acuden a los tribunales el 20 de febrero de 1981, la Cámara Tercera en lo Civil condena a la novelista y a Éditions Flammarion a destruir la novela *Le Chien couchant*, juzgada como una reproducción ilícita de la novela de Jean Hougron. El prefacio, debidamente inscripto en la novela y que señala la deuda con el autor así como su esfuerzo de originalidad, habría sido vano. Finalmente, el 7 de julio 1981, el Tribunal de Apelación de París invalida el juicio del Tribunal de Primera Instancia por un motivo central: si bien tanto una como otra obra tienen como punto de partida una anécdota idéntica,

estos acontecimientos son relatados en sucesivas pinceladas a lo largo de las 25 primeras páginas de *Le Chien couchant*, que tiene 197, mientras que el relato mucho más lineal que se ofrece en "La vieille femme" ocupa más de una cuarta parte de la novela.<sup>66</sup>

El juez concluye en la banalidad de este "dato anecdótico inicial", y agrega que la historia de *Le Chien couchant* alcanza su originalidad, su forma novelesca y su volumen en "la complejidad creciente de las relaciones que se entablan entre los personajes

<sup>66</sup> *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, núm. 111, enero de 1982.

imaginados por Françoise Sagan". Los puntos comunes denunciados siguen siendo, por consiguiente, "puramente exteriores y superficiales, sin llegar a afectar nunca la realidad característica de los personajes, de los lugares o de los acontecimientos". Se hace evidente, así, a través de este ejemplo que la ley solo protege la obra y no atañe al mecanismo intelectual de su elaboración. "El litigio se limita estrictamente a la cuestión de saber si la novela constituye o no una adaptación, una transformación o un arreglo ilícito de la obra anterior en el sentido del artículo 40 de la ley de 1957, cuestión que únicamente se resuelve con una comparación de los elementos intrínsecos en ambas obras".<sup>67</sup> De este modo, cualquier argumento sacado de la génesis de la novela es rechazado con razón. La originalidad de una obra se juzga según el resultado y las transformaciones operadas finalmente a partir de materiales diversos. ¿Acaso este no es el principio mismo de la creación? El Tribunal de Casación ratificó la ausencia de falsificación el 23 de febrero de 1983.

La continuación de la historia confirma que la acusación a una estrella literaria tiene sus riesgos: el 24 de abril de 1981, aprovechando el caso Sagan, el periodista Laurent Dispot da a conocer, en *Le Matin des Livres*, similitudes entre el famoso relato de Jean Hougron, "La vieille femme", y otras dos obras anteriores, *L'Homme traqué* [El hombre acosado], de Carco (1922), y *Un colis d'oseille* [Un paquete con dinero; cuyo título original es: *Too Hot to Hold*] de Day Keene... Este es el ajuste de cuentas de un plagiado-plagiario que parece haber olvidado que no es plagiado quien quiere... El artículo de Laurent Dispot recuerda acertadamente que "los juicios conciernen más a menudo al cine o a la canción que a la literatura, porque hay más intereses financieros en juego"... salvo en el caso de *best sellers* y de premios literarios.

Esto mismo parecería confirmar la ola de acusaciones contra el célebre autor mexicano Carlos Fuentes. El *Time* del 2 de octubre de 1995 se refiere a este nuevo caso de supuesto plagio: Víctor Manuel Celorio, escritor ignoto de la ciudad de México,

<sup>67</sup> *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1984, p. 73.

detectó en la última novela de Fuentes, *Diana, o la cazadora solitaria*, cien préstamos de su propia novela *El unicornio azul*, publicada sin éxito en 1986. Las dos novelas retratan una misma historia de amor tumultuoso entre un escritor mexicano y una estadounidense. La acusación de plagio ofrece una muy buena ocasión a otros frustrados de la literatura para hacerse conocidos: Cabrera Infante declara, a su turno, que el “demasiado” famoso novelista ha basado su novela de 1970, *Cumpleaños*,<sup>68</sup> en un guion del propio Cabrera Infante. Respuesta soberana de Fuentes: “¿Acaso exista un solo libro huérfano, un libro que no sea el descendiente de algún otro libro?”.

Es una lástima que no haya una instancia de arbitraje, última barrera antes de los dolorosos e imprudentes recursos a la justicia. También es de lamentar la ausencia de expertos literarios, reconocidos por las instancias judiciales. En el transcurso del juicio Griolet-Vautrin, Étienne Brunet, crítico especialista en estadística, hizo valer ante el tribunal un peritaje lingüístico de *Un grand pas vers le Bon Dieu*, ¡que apenas fue examinado! Y en el caso Jaillot-Hébrard, el tribunal obligó al abogado de la demandante a recusar el nombramiento de un experto, literario en este caso, por el motivo de que un análisis de una obra literaria —en el sentido jurídico, es decir, amplio, del término— no exige la competencia de un especialista, como sí ocurre, por ejemplo, con los expertos en materia de medicina...

### Años 2000: ¡plagio por todas partes!

De los años ochenta al nuevo milenio, el proceso de judicialización se aceleró; el año 2001 resulta sintomático de este fenómeno. A tal punto que le hemos dedicado un artículo entero sobre el plagio en la revista *Critique*<sup>69</sup> de 2002: “Le plagiat en 2001:

<sup>68</sup> Carlos Fuentes, *Cumpleaños*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

<sup>69</sup> “Copier, voler: les plagiaires”, en *Critique*, núm. 663-664, París, Minuit, agosto-septiembre de 2002, pp. 602-613.

analyse d'un grand cru” [El plagio literario en 2001: análisis de una gran cosecha]. El caso más impactante afectó al premio Nobel de Literatura, Camilo José Cela, autor de una novela titulada *La cruz de San Andrés* publicada por la editorial Planeta. La sospecha se transformó en condena por el tribunal de Barcelona, en la instancia de apelación. Pero el caso sigue hoy en tribunales, a pesar de la muerte del escritor en 2002. Del lado francés, al menos seis juicios por falsificación marcaron el comienzo de siglo, con resoluciones diversas. En ese sentido, estuvieron en la mira la novela de Chimo, *Lila dit ça* [*La voz de Lila*] (Plon, 1996); la biografía novelada de Alain Minc, *Spinoza, un roman juif* [Spinoza, una novela judía] (Gallimard, 1999); el relato de Michel Le Bris, *D'or, de rêves et de sang. L'épopée de la flibuste (1494-1588)* [*Oro, sangre y sueños. La epopeya de los filibusteros*] (Hachette Littératures, 2001); la biografía de Henri Troyat, *Juliette Drouet* (Flammarion, 1997); la novela de Marc Lévy titulada *Et si c'était vrai* [*Ojalá fuera cierto*] (Robert Laffont, 2000), citada dos veces ante los tribunales...

El 21 de febrero de 2001, el Tribunal de Apelación de París juzgó que la novela de Chimo, *Lila dit ça*, había usado de forma completamente legal “los materiales y los elementos culturales” recogidos por Michel Decugis y Aziz Zemouri en su estudio publicado en 1995 en la editorial Plon, *Paroles de banlieues* [Palabras de la periferia]. Este fallo que rechazó la demanda por falsificación favorece razonablemente la libre utilización de elementos documentales recogidos por un investigador, bajo la estricta condición de que no se trate de material bruto. Lógicamente esto último deja fuera del préstamo lícito los análisis y los comentarios presentados desde un enfoque personal.

Como prueba de esta distinción juiciosa entre el préstamo de elementos documentales brutos y el préstamo de materiales que son objeto de una reflexión personal, fruto de un trabajo de desciframiento, análisis y reapropiación creativa, el 28 de noviembre del mismo año 2001, el Tribunal de Primera Instancia de París condenó a Alain Minc por falsificación de la biografía *Spinoza, la masque de la sagesse* [Spinoza, la máscara de la sabi-

duría], publicada por el filósofo Patrick Rödel en 1997 en Éditions Climats. El tribunal habla de “pillaje metódico”: el plagio, “o su equipo”, ¡había tomado como hechos históricos reconocidos los que emanaban directamente de la imaginación de Rödel! La falsificación fue así fácilmente demostrable.

El mismo veredicto recibió Michel Le Bris, el autor de un ensayo sobre la epopeya de los piratas del siglo xvi, condenado él también por falsificación parcial de un texto del académico Mickaël Augeron, publicado en las Actas de un coloquio por Presses Universitaires de la Sorbonne en 1997.<sup>70</sup> El Tribunal de Primera Instancia de La Rochelle, por medio de un dictamen a la vez valiente y moderado, del 23 de abril de 2002, trató de distinguir entre los diferentes tipos de préstamos y definió, así, del modo más preciso posible la extensión de una falsificación: “retomas claras y evidentes de expresión”; “préstamos, que sin ser copias puras y duras, llevan, no obstante con certeza, la marca de su origen”; “palabras típicas, reunidas o no”, y, por último, una serie de “19 citas que figuran en la comunicación del señor Augeron, en el mismo orden”. La selección de los jueces descansa en criterios que hemos analizado y explicado en *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, en el capítulo dedicado a los “investigadores de la sombra”.<sup>71</sup>

El escándalo resonó de otro modo cuando, tras escapar a la condena por falsificación, durante un dictamen presentado por el Tribunal de Primera Instancia de París, el 9 de febrero de 2000, Henri Troyat fue finalmente condenado, en la instancia de apelación, el 19 de febrero de 2003, por su biografía *Juliette Drouet*. Los dos universitarios especialistas en Victor Hugo, Gérard Pouchain y Robert Sabourin, autores de la biografía *Juliette Drouet ou la Dépaysée*, publicada por Fayard en 1992, no se desalentaron ante el decano de los académicos, galardonado con el Premio

<sup>70</sup> “Coligny et les Espagnols à travers la course (1560-1572): une politique maritime au service de la cause protestante”, en *Coligny, les protestants et la mer*, París, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1997, pp. 155-176.

<sup>71</sup> Hélène Maurel-Indart, *Plagiats...*, op. cit., pp. 81-87.

Goncourt en 1938 y autor de cientos de obras. Al final lograron que emergiera la verdad sobre este *best seller* de mal gusto: “No se trata de un plagio habitual, sino de un trabajo de costura, de un juego que consiste en mezclar las pistas. Se podría hacer una gramática del plagio. Hay de todo: sinonimia tradicional, cambio de enunciación, mimetismo, quiasmos... Puso su lapicera en el movimiento de nuestras letras”.<sup>72</sup> El veredicto de primera instancia fue terrible para los dos biógrafos plagiados, cuyas biografías fueron desacreditadas como obras banales, simples compilaciones de documentos históricos, no susceptibles de protección. Pero en la instancia de apelación, la perspectiva se invierte totalmente, rehabilitando el trabajo de originalidad y descubrimiento de los investigadores:

En derecho —dice el juez de apelación—, la falsificación de una obra biográfica es tipificada cuando los préstamos a un autor que ha efectuado un trabajo de investigación, selección y clasificación de datos que pertenecen al dominio público, según una lógica que le es específica, superan, de acuerdo con su naturaleza y su importancia, la simple reminiscencia a la obra anterior, la cual lleva la huella de la personalidad del primer biógrafo.<sup>73</sup>

Esta actualización fue decisiva e influyó en el modo en que continuó la demostración de falsificación.<sup>74</sup>

Cuando, al contrario de los tres casos precedentes, la acusación de falsificación recae en un texto de ficción, en el que, por definición, las fuentes documentales juegan un papel menos determinante que en los ensayos o en las biografías, la tendencia en la jurisprudencia se inclina hacia una cada vez más grande indulgencia respecto de los novelistas. La novela de Chimo, *Lila dit ça*, lo ilustra bien. En cuanto a las dos denuncias por falsifi-

<sup>72</sup> *Lire*, mayo de 1998.

<sup>73</sup> Tribunal de Apelación de París, fallo del 19 de febrero de 2003, p. 5.

<sup>74</sup> Sobre las precisiones de este caso, véanse los análisis y los cuadros comparativos en *Plagiats...*, op. cit., pp. 97-103.

cación que apuntan contra la novela de Marc Lévy, *Et si c'était vrai*, ambas fueron desestimadas.<sup>75</sup> Recientemente, la novela de Yannick Haenel, *Cercle* [Círculo] (Gallimard, 2009), que había sido, a su turno, denunciada por la novelista Alina Reyes, no fue considerada como una falsificación, según el juez del Tribunal de Primera Instancia de París, el 11 de febrero de 2010. Es cierto que a pesar de las imágenes y las temáticas cercanas, la acusación de plagio no se basa en puntos de contacto suficientemente precisos entre las dos obras como para poder alterar el veredicto, ni de los jueces ni de la crítica literaria.

El balance que se impone en estos últimos años de enfrentamientos entre plagiados y plagiarios refuerza la impresión de una exacerbación de los egos, a veces empujados al plagio para alcanzar rápidamente el éxito en el ámbito editorial; otras, ávidos por neutralizar a los competidores a través de acusaciones sin crédito.

### *Bertolt, Bruno y las dos Marías: historia de un plagio ilógico*

Por una acusación de plagio, se puede tumbar de su pedestal a una personalidad intelectual particularmente admirada... ¿Acto de venganza o medio discutible para avivar la curiosidad de muchos lectores? La biografía de Bertolt Brecht de John Fuegi juega sobre ambos registros con este título evocador: *Brecht & Co.* [Bertolt Brecht y Cía.].<sup>76</sup> Según el autor, un académico estadounidense, Brecht era incapaz de escribir solo, de cabo a rabo, una obra de teatro. "Para dar a luz a su obra, plagió, entonces, a los más grandes autores: de Villon a Kipling, pasando por los maestros del teatro japonés o isabelino; usó a sus amigos, entre ellos,

<sup>75</sup> Sobre estos dos casos, véase Héléne Maurel-Indart, *Plagiats...*, op. cit., pp. 112-124.

<sup>76</sup> John Fuegi, *Bertolt Brecht et Cie. Sexe, politique et l'invention du théâtre moderne*, trad. de Éric Diacon y Pierre Emmanuel Dauzat, París, Fayard, 1995; ed. orig.: *Brecht & Co. Sex, Politics at the Making of the Modern Drama*, Nueva York, Grove Press, 1994.

en primer lugar, al pintor Caspar Neher, o a sus colaboradores, como el músico Kurt Weill."<sup>77</sup> Habría explotado, una a una, a sus amantes.

Así, el 80% de *Die Dreigroschenoper* [La ópera de tres centavos] sería obra de Elisabeth Hauptmann, quien habría escrito lo esencial de la obra de Brecht de 1924 a 1933. Después, desde esa fecha hasta 1941, el período más fecundo del escritor, la nueva elegida, Margarete Steffin, habría escrito 37 textos capitales. Ella misma habría reconocido: "Sin mí, no llegaba a nada". Steffin murió en 1941. Fuegi concluye de esto que la carrera del dramaturgo se detuvo ahí; entonces, ¿de quién es *Mutter Courage* [Madre coraje] (1943)? Tras haber montado una verdadera "fábrica" de escritura, Brecht se esmeraba en despojar a sus "colaboradores" de sus derechos de autor. Fuegi llega a culpar al escritor por los trágicos destinos de sus amantes: Margarete Steffin, agotada por la labor y tuberculosa; Elisabeth Hauptmann, con varias tentativas de suicidio; Ruth Berlau, internada, murió prendiéndose fuego. El biógrafo estadounidense explota y deforma a voluntad todos los ingredientes de verdad capaces de producir una ficción atractiva. No nos cuesta imaginar que Brecht haya podido, como cualquier artista, trabajar en colaboración y tomar prestado de sus antecesores, pero si creemos en esta tesis impía, llegaríamos incluso a olvidar que Brecht estuvo con su esposa, la gran actriz Helene Weigel, en el origen del Berliner Ensemble, cuya aventura marcó el teatro europeo tras la Segunda Guerra Mundial. El asunto suscita una viva polémica en Alemania. Un editor alemán se arriesgó a publicar la obra.<sup>78</sup> Un crítico de peso, Willi Winkler, se burla del libro y proclama: "¡Una porquería, pero hay que leerlo!". Ya eso alegra al autor... Sin contar la publicidad que pudo valerle un juicio con Barbara, la hija de Brecht. Barbara Brecht pedía al autor y al editor "que se insertara, en la

<sup>77</sup> Thierry Gandillot, "C'est Brecht qu'on assassine", en *Le Nouvel Observateur*, 20 de abril de 1995.

<sup>78</sup> John Fuegi, *Brecht & Co. Biographie*, trad. al. de Sebastian Wohlfeil, Hamburgo, Europäische Verlagsanstalt, 1997.

prensa y en todos los ejemplares actualmente difundidos o vendidos, un comunicado enunciando los motivos de una eventual condena, así como 500.000 francos [76.224 euros] a título de daños y perjuicios”.<sup>79</sup> ¿A quién acabará beneficiando el “crimen”?

En todo caso, la receta hizo escuela: en mayo de 1995, apareció en Stock *Bruno Bettelheim*, biografía de Nina Sutton. Pocos psicoanalistas —con excepción de Freud— conocieron en vida tal renombre. Sin embargo, poco después de su muerte, en 1990, Bettelheim fue objeto de un escándalo; le reprocharon haber falsificado una parte de su vida, a tal punto que tuvo la cautela de destruir sus propios archivos antes de suicidarse. Entre otras cosas, fue sospechoso de haber robado la tesis de un profesor de psiquiatría, el doctor Julius Heuscher, para hacer uno de sus *best sellers*: *The Uses of Enchantment [Psicoanálisis de los cuentos de hadas]*. La biografía en cuestión no hace más que retomar y analizar el itinerario de un psicoanalista muy controvertido. El plagio no constituye su único fraude.

Tema tabú, tema vergonzante: lo disfrutamos, le tememos. Objeto de amenaza, expresión de rivalidad o codicia, la acusación de plagio es tan temida que se la exhibe como un arma vengadora. ¿Pero qué puede envidiar Marie Ndiaye a Marie Darrieussecq? Reconocida como una de las mejores escritoras de su generación, aclamada por su novela *La Sorcière [La hechicera]* (Éditions de Minuit, 1998), hete aquí que busca pelea, ese mismo año, con su colega: “Ninguna frase, nada preciso: no estamos en el plagio, sino en la muela”.<sup>80</sup> Ningún tribunal podría juzgar este nuevo género de falsificación; el insulto es penoso y la novela de Marie Darrieussecq, *Naissance des fantômes [Nacimiento de los fantasmas]* (POL, 1998), se ve afectada... Darrieussecq, la estrella de una tirada masiva, dotada de un talento incuestionable, nunca había escondido su admiración por la elegida de los *happy few*, aunque quizás un poco, ¡sobre todo, después de la

<sup>79</sup> Nicolas Weill, “Barbara Brecht au secours de son père”, en *Le Monde*, 18 de junio de 1995.

<sup>80</sup> *Le Monde*, 4 de marzo de 1998.

obtención del Premio Goncourt 2009 por su genial trilogía *Trois femmes puissantes [Tres mujeres fuertes]* en Gallimard! ¿Acaso había que hacerle pagar a Marie Darrieussecq por sus declaraciones de amistad, so pretexto de que estas esconderían una malévolamente intención de recuperación?

Pero la historia se repite en 2007: cuando se publica su novela *Tom est mort [Tom ha muerto]* (POL), la novelista sufre una nueva acusación de parte de su colega de POL, el editor en común y padre espiritual de ambas escritoras: Camille Laurens cree encontrar en este relato de la muerte de un niño su propia experiencia trágica, relatada en 1995 en *Philippe*; entonces, lanza la flecha de “plagio psíquico”... Ojalá la estima de sus lectores alcance a Marie Darrieussecq y su defensa *pro domo* publicada poco después, *Rapport de police [Informe de policía]* (POL, 2010), le devuelva la calma...

Hoy el libro se halla en la trampa de un sistema de producción despiadado, en el que la obsesión por los récords de venta afecta incluso a los bellos talentos. Una tirada mediana se vuelve casi un rechazo de venta, como si el grado de reconocimiento de los lectores se midiera según la altura de la pila en las estanterías...

### III. Los maestros despojados

DOS GRANDES figuras intelectuales del siglo xx como Brecht y Bettelheim no son las únicas en haber sufrido los embates de la crítica, cuyo mérito, hay que reconocerlo, es revelar una dimensión más humana de personalidades literarias, fijadas abusivamente en la gloria como genios absolutos. Tales autoridades, aunque son símbolos casi intocables de nuestro patrimonio literario, encuentran, con ayuda de la posteridad, una mirada menos idólatra. Finalmente, se examina la obra sacralizada bajo la lupa; se somete el texto a la apreciación de historiadores, biógrafos, genetistas, especialistas de estilo, que no cesan de mostrar los diferentes niveles de estratificación del aparato, sus asperezas, las etapas de su construcción, la naturaleza heterogénea de sus elementos constitutivos. Así, la obra es considerada, ya no como una aparición casi milagrosa, sino como el producto vivo de un hombre inspirado, desde luego, pero enfrentado a los avatares de la creación.

#### *El scriptoricidio o la condena a muerte del escritor*

La actualización de las fuentes, los préstamos, e incluso los plagios, constituye un momento crucial en el proceso de recepción de la obra. Nos hemos sorprendido al ver hasta qué punto el "gran escritor", ya sea hombre o mujer, puede despertar los debates más violentos y los argumentos más refinados, hasta llegar a ser despojado de su obra, en beneficio de otro, que se presenta

como el auténtico autor. La acusación de plagio suele hallarse en el origen de esas operaciones de despojo que incitan a veces a cuestionar la legitimidad de filiación entre un hombre, en lo posible célebre, y su obra, generalmente monumental. Podríamos asociar este fenómeno con el concepto de *scriptoricidio* la condena a muerte del escritor por acusación de plagio y, de manera más radical, por la atribución de su obra a otro. Inversamente, el acto plaguario es también un arma de eliminación de un autor, ya que lo priva de una parte de sí mismo al arrebatarle el fruto de su trabajo, de su imaginación y de su personalidad. La censura es otro medio radical de matar al escritor que hay en el hombre, pero también la acusación de difamación que recurre a las tijeras, a los espacios en blanco, al descarte, al silencio... Por último, el exilio, el encierro son los últimos recursos para acallar la voz del escritor: "Y no me atrevo a emprender trabajo alguno por no saber si podré acabarlo en paz. Como no sé si este destierro durará todavía tres días, tres semanas, tres meses o tres años —iba a añadir tres siglos—, no emprendo nada que pueda durar".<sup>1</sup>

El término *scriptoricidio* no remite a la muerte del autor, como lo interpretaban en los años sesenta Foucault o Barthes, para quien "el Autor nunca es nada más que aquel que escribe".<sup>2</sup> Efectivamente, según la teoría de la intertextualidad, "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 circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas".<sup>3</sup> Según esta perspectiva, la noción de

<sup>1</sup> Miguel de Unamuno, *Comment se fait un roman*, trad. fr. de Bénédicte Vauthier y Michel García, París, Allia, 2010, p. 21; ed. orig.: *Cómo se hace una novela*, Madrid, Alianza, col. El Libro de Bolsillo, núm. 27, 1968.

<sup>2</sup> Roland Barthes, "La mort de l'auteur", *Le Bruissement de la langue. Essais critiques iv* [1968], París, Seuil, 1984, p. 66 [trad. esp.: "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, p. 75].

<sup>3</sup> Roland Barthes, "Texte (théorie du)", en *Encyclopædia universalis*, 1973 [trad. esp.: "Texto (teoría del)", en *Variaciones sobre la escritura*, trad. de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2002].

autor está devaluada porque el texto es considerado, de acuerdo con la expresión de Julia Kristeva, como un "mosaico de citas".<sup>4</sup> Así, en su cuento "Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius", Borges imagina que "todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo".<sup>5</sup> Por el contrario, la noción de *scriptoricidio* está ligada a una concepción exacerbada de la figura del autor. Se trata de iconoclastas que practican el culto al autor y que aspiran a destruir la imagen sagrada de un escritor para cambiarla por otra, más legítima a sus ojos. El *scriptoricidio* consiste en un ataque a la autoridad del autor, es decir, al reconocimiento de su legitimidad por parte de los lectores. Al negar la autenticidad de sus escritos y al reducirlo de esa manera al silencio, se le niega finalmente su identidad de escritor.

Shakespeare y Molière son los ejemplos más emblemáticos y más inquietantes de este fenómeno. En efecto, de plagarios, pasaron a usurpadores; luego, a simples testaferreros; en el mejor de los casos, eran unos actores idóneos, pero incapaces de escribir...

En el siglo XIX, los antistratfordianos<sup>6</sup> comenzaron incluso a poner en tela de juicio a cierto William Shakespeare, nativo de Stratford-upon-Avon y escritor... El *affaire* Molière es más reciente, en 1919 y por iniciativa de Pierre Louÿs,<sup>7</sup> quien atribuye sus comedias más importantes a Corneille... A principios de ese mismo siglo, en 1920, a otra gloria del teatro, Alfred Jarry (1873-1907), le tocó conocer un intento de *scriptoricidio*: su *Ubu roi* [*Ubu rey*], presentado en 1896, no sería más que la copia de un ma-

<sup>4</sup> Julia Kristeva, *Séméiōtikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1969, p. 85 [trad. esp.: *Semiótica I*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 2001].

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, "Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius", en *Fictions*, trad. fr. de Paul Verdevoye, nueva ed. aum., París, Gallimard, 1965, p. 24 (1ª trad. fr.: 1957); ed. orig.: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956; ed. aum.: 1960.

<sup>6</sup> Se designa así a quienes sostienen la tesis de que Shakespeare, nacido en Stratford-upon-Avon, no es el autor de las obras que se le atribuyen.

<sup>7</sup> Pierre Louÿs, "L'auteur d'Amphitryon", en *Le Temps*, 16 de octubre de 1919.

nuscrito de alumnos de un liceo de Rennes. Otras dos víctimas más recientes, Louise Labé y Mijaíl Bajtín, ubicados en las antípodas del eje cronológico, entre el siglo xvi y el xx, prueban que el tiempo, en materia de legitimidad literaria, no tiene nada que ver... A decir verdad, sobre Louise Labé, la “bella cordelera”, no recayó ninguna sospecha de plagio de parte de Mireille Huchon,<sup>8</sup> quien la redujo pura y simplemente a “una criatura de papel”: su obra poética debería atribuirse a uno de sus contemporáneos de Lyon, Maurice Scève, junto a su grupo de poetas farsantes. Así, Louise Labé es devuelta a su simple estado de cortesana, lejos del panteón literario al cual se creía pertenecer...

¿Qué queda de esas polémicas, una vez calmadas las turbulentas aguas del escándalo? Es diferente para los cinco autores antes evocados. Tomemos cada uno de esos casos, yendo en sentido contrario al tiempo.

### *Louise, más cortesana que poeta*

El *affaire* Labé, el último en ser revelado al público, presenta argumentos serios que vamos a exponer brevemente, porque la temática del plagio no está en el centro de esta cuestión y, además, la tesis de Mireille Huchon, por más discutible que pueda ser, está claramente presentada en su ensayo *Louise Labé. Une créature de papier* [Louise Labé. Una criatura de papel]. En esencia retenemos, aunque los detalles se encuentran presentados ampliamente en la obra, que las *Euvres de Louise Labé Lionnoize* [Obras de Louise Labé Lionnesa], publicadas en 1555 por el editor Jean de Tournes, comprenden en el último tercio un conjunto de 24 piezas, “Escriz de divers Poètes, à la louange de Louise Labé Lionnoize” [Escritos de diversos poetas, en honor a Louise Labé Lionnesa], no firmados pero identificados como la obra de artistas que bien podrían ser los responsables del volumen completo: Maurice Scève, Claude de Taillemont, Olivier de Magny...

<sup>8</sup> Mireille Huchon, *Louise Labé. Une créature de papier*, Ginebra, Droz, 2006.

Durante la década de 1540, “las recopilaciones en honor a figuras femeninas se multiplicaron [...], luego de la publicación de *Délie* [*Delia*] de Maurice Scève”,<sup>9</sup> en 1544. El mundo de la querida, a la vez musa e inspirada, está en su apogeo. Scève pretende incluso haber descubierto, en 1433 en Aviñón, la tumba de Laura, la musa de Petrarca, célebre poeta italiano del siglo xiv, inspirador de nuestros poetas del siglo xvi. ¡Sin duda, otra grandiosa mistificación en honor de una figura femenina! Jean de Tournes, el editor cómplice de Louise Labé y Maurice Scève, había relatado este descubrimiento en el prefacio a su edición *Il Petrarca* de 1545. Rendía un fuerte homenaje a su amigo, que había extraído de la sepultura de Laura una caja de plomo que contenía una hoja sellada con cera y sobre la cual milagrosamente se encontraba transcripto un soneto del gran Petrarca. Frente a esa noticia, se pensó que se trataba más bien de una falsificación del brillante mistificador.<sup>10</sup>

Es evidente que la creación de una obra poética con el nombre sustituto de Louise Labé participa de la misma furia poética y del mismo espíritu lúdico: “La intención de ‘*louer Louise*’ [‘alabar a Louise’] se debe a una paranomasia que también es juego literario y que debía evocar en el siglo xvi otra famosa paranomasia destacada por Petrarca en su soneto v: ‘*Laudare, Laure*’”.<sup>11</sup> Muchos otros indicios tienden a convencernos de que Louise Labé, cuya biografía en realidad siempre había conservado un aura de misterio, era un pretexto más para un trabajo a pedido donde se encuentran, recicladas, piezas de sus contemporáneos, publicadas en otro lugar y en honor a otras damas... Pero ¿cómo resignarse definitivamente a condenar a muerte a la poeta lionnesa, incluso cuando “la existencia de Louise Labé no se cuestiona, incluso cuando solo fuera un testaferrero”,<sup>12</sup> cortesana de condición,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>10</sup> Véase sobre esta anécdota las páginas 151 a 154 del ensayo de Mireille Huchon.

<sup>11</sup> Mireille Huchon, *Louise Labé...*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 275.

ninfa egeria de un grupo de poetas demasiado felices de "louer Louise en la baisant" [alabar a Louise besándola]?\*

### **Bajtín no estaba solo**

Contrariamente a las obras literarias, toda creación con fines informativos como el ensayo o la publicación científica debe responder a una exigencia constante de transparencia. La precisión y exhaustividad de las indicaciones de las fuentes permiten comprender la evolución de las ideas, la construcción progresiva de un pensamiento o una ciencia. Por esa razón, el caso de Mijail Bajtín (1895-1975) es problemático; él mismo declara:

Hemos liberado nuestra obra de las citas y referencias superfluas. En general, no tienen ningún significado metodológico fuera de las investigaciones históricas, y en una obra concisa de carácter sistemático, son completamente inútiles: para el lector erudito son innecesarias, y para quien no lo es, resultan vanas.<sup>13</sup>

El silencio bibliográfico de Bajtín sería, entonces, una elección deliberada, no en nombre de un pensamiento plagiarlo, sino de una posición tomada a favor de la metodología que, en efecto, era válida en la época de Montaigne, cuando el círculo de los humanistas era lo suficientemente reducido como para que cada uno distinguiera lo propio de lo ajeno. Sin embargo, esto es más difícil de alcanzar en el siglo xx, en el que los escritos se difunden ampliamente entre un grupo de lectores más o menos iniciado. En defensa de Bajtín, hay que reconocer que su voluntad

\* Popularmente, el verbo *baiser* (en nuestro texto, en forma de participio presente: "*baisant*") también significa "poseer carnalmente a alguien". [N. de la T.]

<sup>13</sup> Mijail Bajtín, "Du discours romanesque", en *Esthétique et théorie du roman* [1978], París, Gallimard, col. Tel, 1994, p. 157 [trad. esp.: "El discurso en la novela", *Estética y teoría de la novela*, trad. de Helena Kriukova y Vicente Carrera, Madrid, Taurus, 1989].

firme de alivianar el aparato crítico coincide con su teoría sobre el dialogismo:

Ningún miembro de la comunidad verbal jamás encuentra palabras de su lengua que sean neutras, con excepción de las aspiraciones y evaluaciones de un otro, deshabitadas por la voz de un otro. No, cada miembro recibe la palabra a través de la voz de un otro, y esa palabra está colmada de esa voz. Interviene en su propio contexto a partir de otro contexto, penetrado de las intenciones del otro. Su propia intención encuentra una palabra ya habitada.<sup>14</sup>

Y de hecho se sabe, como lo recuerda Jean Peytard, que el "Círculo Bajtín, Medvédev, Volóshinov" se caracteriza por "el trabajo compartido en comunidad",<sup>15</sup> en perfecta coherencia con la teoría de la polifonía discursiva. La cuestión de la originalidad de Bajtín podría quedar así resuelta, si no subsistiera la sombra de una acusación, según la cual el eminente teórico ruso de la literatura habría reproducido y desviado a su nombre ciertos escritos de Valentín Volóshinov (1895-1936), sin siquiera hacer referencia. Aun hoy la cuestión continúa generando polémica, y solo ciertos críticos audaces manifestaron sospechas que ponen en tela de juicio la legitimidad literaria de Bajtín y su autoridad como autor:

La problemática del diálogo tenía una larga historia, en torno a Lev Yakubinski (1892-1945), a partir de quien había estudiado Valentín Volóshinov [...]. En cuanto a la historicidad de los géneros literarios, esta había sido el centro del trabajo de Alexandr Veselovski (1838-1906), quien se oponía a la clasificación pura-

<sup>14</sup> En su ensayo *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* (París, Seuil, 1981, p. 17 [trad. esp.: *Mijail Bajtín, el principio dialógico*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2013]), Todorov cita este fragmento de *Problemy tvorchestva Dostoievskogo*, Leningrado, Priboi, 1929, p. 131 [trad. esp.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986].

<sup>15</sup> Jean Peytard, *Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, París, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 21.

mente sincrónica de los géneros en Aristóteles. Ni uno ni otro son citados por Bajtín en RŽ. Pero la fuente principal de inspiración es, ciertamente, el libro de Volóshinov de 1929, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, totalmente silenciado en el artículo de Bajtín.<sup>16</sup>

A principios de los años setenta, en el cuadro de la amplia tarea de celebración de “la obra bajtiniana”, Volóshinov había caído en el olvido y la tuberculosis que se lo había llevado en 1936 no le permitió defender la paternidad de sus textos, frente a un Bajtín coronado de gloria hasta su muerte, en 1975. La investigación realizada por Patrick Sériot cuestiona ciertos métodos sospechosos del famoso lingüista, quien habría mantenido hábilmente la ilusión de la completa originalidad de su obra entre sus contemporáneos. En el momento de la recepción de Bajtín en Francia, la ocultación de las fuentes creó, en efecto, la ilusión de un pensamiento completamente innovador, cuando en realidad este pensamiento se inscribía en una serie de reflexiones extremadamente fructíferas sobre el lenguaje, iniciadas durante el primer tercio del siglo xx, en torno a Volóshinov y, en particular, a Medvédev. Cristian Bota y Jean-Paul Bronckart confirman esta hipótesis:

Desde 1936, sobre todo después de 1946, Bajtín explotó sin vergüenza los escritos de Volóshinov; por este verdadero robo corría el riesgo de ser identificado y denunciado, ¡y es probable que para evitar ese riesgo se haya construido y difundido la fábula según la cual Bajtín era de hecho “el autor enmascarado” de los escritos firmados por Volóshinov y Medvédev!<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Patrick Sériot, “Généraliser l’unique: genres, types et sphères chez Bakhtine”, en *LNX*, núm. 56, 2007, p. 43 [trad. esp.: “Generalizar lo único: géneros, tipos y esferas en Bajtín”, en AAVV, *Saussure, Volóshinov y Bajtín revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*, trad. de Dora Riestra, María Victoria Goicoechea y Enrique Bein, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010, p. 85].

<sup>17</sup> Cristian Bota y Jean-Paul Bronckart, “Volochinov et Bakhtine: deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut”, en *LNX*, núm. 56, 2007, p. 76 [trad. esp.: “Volóshinov y Bajtín: dos enfoques radicalmente opuestos de los géneros de textos y de su carácter”, en AAVV, *Saussure*,

Inevitablemente, estas inquietantes investigaciones son neutralizadas por los defensores de Bajtín, en nombre de su autoridad de autor y de la influencia tan fecunda en todo el campo de las “letras y ciencias humanas (de la lingüística a la historia, pasando por la sociología y la psicología) en Europa, Rusia, o incluso en América (del Norte y del Sur) durante los últimos cuarenta años”.<sup>18</sup> Más concretamente, Irina Popova<sup>19</sup> intenta explicar ciertas ausencias de referencias bibliográficas por el contexto de censura política que obliga a Bajtín a ocultar el origen de sus lecturas y trabajos o incluso a publicar con seudónimo... o ¡con el nombre de sus amigos! Tzvetan Todorov, en su ensayo de 1981, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique [Mijaïl Bajtín, el principio dialógico]*, dedica a esta espinosa cuestión algunas páginas matizadas y, de pronto, más esclarecedoras, aun cuando justamente no pretendan iluminar todas las zonas de sombra. Por una parte, nos enteramos de que

durante los cinco años que preceden la publicación de su primer libro, Bajtín no publica nada con su nombre, aunque aparecen en esa época varias obras, de inspiración propia o incluso escritas por él, pero firmadas por sus amigos V. Volóshinov y P. Medvédev.<sup>20</sup>

Desde los primeros trabajos bajtinianos, se plantea entonces la cuestión de “la verdadera identidad del autor de esos libros”, que hace de Bajtín tanto el autor de libros que habría escrito sin haber firmado como el firmante de obras que no habría escrito, o sí

*Vigotski y Volóshinov revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010, p. 111].

<sup>18</sup> Bénédicte Vauthier, “Autorité et devenir-auteur: aux origines du travail du ‘Cercle B.M.V.’ (Bakhtine, Medvedev, Volochinov)”, en Luciane de Paula y Grenissa Stafuzza (dirs.), *Círculo de Bakhtin. Teoría Inclasificável*, 2 vols., Campinas, Mercado de Letras, 2010, p. 371.

<sup>19</sup> Irina Popova, “Le ‘carnaval lexical’ de François Rabelais. Le livre de M. Bakhtine dans le contexte des discussions méthodologiques franco-allemandes des années 1910-1920”, en *Slavica Occitania. Mikhaïl Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe*, 25, 2007, pp. 343-367.

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, op. cit.*, p. 9.

¡pero no del todo solo! Todorov da a conocer otra fuente de confusión en este debate sobre la atribución de los textos de Bajtín:

Durante su carrera posterior, Bajtín escribe sin aspirar a la publicación (exceptuando su obra sobre Dostoievski). El *Rabelais* ve la luz veinticinco años después de haber sido escrito.<sup>21</sup>

Tal situación genera una gran incertidumbre sobre la atribución de todos esos inéditos que, en vida de su autor, no se beneficiaron de los cuidados necesarios para un trabajo de publicación adecuado. Hay que admitirlo: ignoramos “¿cuál es la totalidad de la producción escrita (y oral, pero transcrita) de Bajtín!”<sup>22</sup> Quien pretendiera, entonces, aportar una respuesta definitiva a nuestras preguntas solo podría ser un impostor, ya sea para despojar al maestro de su obra o para enaltecerlo con una obra completamente incuestionable. Por ejemplo, sería muy difícil resolver la cuestión de la paternidad del texto titulado *El marxismo y la filosofía del lenguaje* publicado con el nombre de Volóshinov. En 1973, el semiólogo soviético Ivanov pretendió que Bajtín, de quien era un gran admirador, era el verdadero autor de esa obra. Sobre el tema, se sucedieron testimonios oportunos para acrecentar la gloria de un autor que Occidente acababa de descubrir. Según Tzvetan Todorov, hay que atenerse a los hechos: el propio Bajtín nunca reivindicó la paternidad de ese libro, al menos en público. Y hasta ahora, no existe “ningún criterio externo que demuestre con certeza que Bajtín haya escrito esos libros”. ¿Quién, en el seno del Círculo, podrá decir lo que corresponde a uno u a otro: al que concibió el proyecto del libro; al que, durante los encuentros, trazó las grandes líneas; al que tomó la pluma; al que finalmente sugirió modificaciones e interpolaciones? Por último, Todorov propone una solución que conserva el misterio de la atribución de los textos del Círculo, subrayando al mismo tiempo, y con claridad, la ambigüedad fundamental de la firma:

<sup>21</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, op. cit., p. 9.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

Una conclusión parece imponerse: es inadmisibles que se borre pura y simplemente los nombres de Volóshinov y Medvédev, y que de esa forma se vaya en contra del deseo manifiesto de Bajtín de no asumir la *publicación* de tales escritos. Pero también es imposible no tener en cuenta la unidad de pensamiento de la que testimonia la suma de las publicaciones (y que puede atribuirse, siguiendo diversas publicaciones, a la influencia de Bajtín). Propongo adoptar, para el conjunto de esos textos, el siguiente procedimiento tipográfico: conservar el nombre con el que fueron publicados, seguido de una barra oblicua que preceda al nombre de Bajtín: Medvédev/Bajtín, Volóshinov/Bajtín. La elección de la barra se debe específicamente a la ambigüedad que permite: ¿se trata de una relación de colaboración, de sustitución (seudónimo o máscara) o de comunicación (designando el primer nombre al receptor y el segundo al emisor)?<sup>23</sup>

¡Valentín Volóshinov y Pável Medvédev murieron demasiado jóvenes! El primero, de tuberculosis en 1936; el segundo, fusilado luego de su arresto en 1938. ¿Hace falta recordar que el mismo Bajtín fue condenado en 1929, el año de la publicación de *Problemas de la poética de Dostoievski*, a cinco años de campo de concentración, pena que fue conmutada por el exilio por razones de salud? Las peligrosas condiciones de expresión y publicación en la Rusia soviética de las décadas de 1920 y 1930 nos han privado para siempre del debate entre esos tres grandes sobre la génesis de sus respectivas obras.

### *Jarry y el cuaderno verde perdido*

Un dilema similar, aunque menos dramático pero en relación con una aventura colectiva de escritura, siembra la duda sobre el genio de Alfred Jarry, otra víctima de *scriptoricidio* por acusación de plagio y apropiación de manuscrito. En septiembre de 1920, la aparición de un artículo de Gérard Bauër que revelaba

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 23 y 24.

el verdadero origen de *Ubu roi* en el periódico *L'Écho de Paris* marca solo el inicio de una larga persecución que continuará en 1921 con la publicación de la investigación de Charles Chassé, *Sous le masque de Jarry, les sources d'Ubu roi* [Bajo la máscara de Jarry, los orígenes de Ubu rey].<sup>24</sup> En efecto, el crítico Henry Bauër había recibido, ya en 1896, el año de la primera representación de *Ubu roi*, una carta de un antiguo alumno del liceo de Rennes, Charles Morin, que revelaba el origen de la pieza. Pero solo un cuarto de siglo más tarde y trece años después de la muerte de Jarry, en 1907, el hijo de Henry Bauër, Gérard, decidió divulgar esta revelación en un artículo en *L'Écho de Paris*. Así, se tuvo conocimiento de un cuaderno verde de una treintena de páginas, escrito entre los años 1885 y 1888 por los dos hermanos Morin, Charles y Henri, pero también por otros condiscípulos del liceo de Rennes. Allí se hacía referencia a "la gesta hebérica" resultante del nombre del profesor de física del liceo de Rennes, Félix Hébert, hombre de singulares características, martirizado por las burlas de sus alumnos y germen del Padre Ubu.

En la época en la que era alumno del liceo de Saint-Brieuc, Jarry ya intentaba escribir, acumulando varios cientos de páginas que más tarde reuniría con el título paradójico de *Ontogénie* [Ontogenia], oscilando entre la idea de nacimiento del ser y... de ¡"honte au génie" [vergüenza al genio]! En cuanto llega a Rennes en 1888, se une con toda naturalidad al grupo de alumnos revoltosos que le ofrecen, en 1889, el famoso cuaderno verde donde figuraba una pieza de teatro titulada *Les Polonais* [Los polacos]. Cuando en 1893, en París, Jarry compuso *Ubu roi*, publicado y luego representado en el Théâtre de l'Œuvre en 1896, no hizo más que retomar el manuscrito entregado por Charles Morin.

<sup>24</sup> Charles Chassé, *Sous le masque de Jarry, les sources d'Ubu roi*, París, L. Floury, 1921. El estudio de Chassé fue publicado por segunda vez con el título de *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu roi au douanier Rousseau*, París, Nouvelle Revue Critique, 1947, donde se trata la cuestión de los orígenes de las fuentes de la página 1 a la 72.

Barbara Pascarel, que sigue paso a paso la génesis de la pieza,<sup>25</sup> reconoce que son pocas las modificaciones en el texto de Jarry, y precisa al mismo tiempo que el manuscrito original se perdió y que hay que confiar únicamente en el testimonio de Charles Morin ante la ausencia de cualquier impugnación por parte de Jarry, muerto en 1907. Y de las declaraciones de Morin, esto es lo que ella deduce:

Salvo los cambios en los nombres, entre los que se encuentran los de la familia real polaca, Jarry retoma el texto primitivo tal cual. Los hermanos Morin se divertían hacia 1908 en recoger algunas variaciones [...]. Estas rectificaciones, sin razones para ser cuestionadas, son de poco peso. La reescritura de *Les Polonais* por parte de Jarry consistió primero en crear un texto que solo fuera tierra fértil para una leyenda, recogiendo lo que de otra forma hubiera sido abandonado a la mano impiadosa de las estaciones.<sup>26</sup>

Luego de estas palabras, el mérito de Jarry se vuelve difícil de defender, pero no faltan los aduladores del gran dramaturgo para convencernos de su paternidad sobre la pieza, a pesar de su inquietante usurpación. El filósofo Alain tiene una frase muy hermosa para salvar a su contemporáneo: "Jarry fue un artista en esto y sobre todo porque con 20 años supo no agregar nada a esa obra de la infancia".<sup>27</sup> El crítico Henri Béhar subraya especialmente el poder de innovación de Jarry:

Esta obra solo adquiere su magnitud mística a través de la representación; el carácter genial consiste en haber llevado una leyenda de liceo a la escena, ya no solamente al teatro de títeres sino, en-

<sup>25</sup> Alfred Jarry, *Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchainé, Ubu sur la Butte d'Alfred Jarry*, ed. de Barbara Pascarel, París, Gallimard, col. Foliothèque, 2008 [trad. esp.: *Todo Ubu*, trad. de José Benito Alique, Barcelona, Bruguera, 1967].

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>27</sup> Citado por Barbara Pascarel en Alfred Jarry, *Ubu roi...*, op. cit., p. 37.

tendiendo todos los cambios que esto produciría en el plano teatral, lo que condujo a una revolución dramática cuyos efectos aún perduran.<sup>28</sup>

En efecto, Jarry tenía una innegable vocación de dramaturgo y director. Fue él quien tuvo la iniciativa de llevar a escena *Les Polonais*, en un teatro improvisado, literalmente, el Théâtre des Phynances, que instaló en el departamento en el que vivía con su madre y su hermana. Puso en escena marionetas; luego, un teatro de sombras. La experiencia se prolongó, de un modo cada vez más audaz e innovador, en el departamento parisino del bulevar de Port-Royal, en sus años de clases preparatorias para el ingreso a Letras, a partir de 1891.

Después de *Les Polonais* y a principios del año 1890, Jarry continuó explorando el motivo “hebértico” con la escritura de *Onésime ou les Tribulations de Priou* [*Onésimo o las tribulaciones de Priou*], pieza corta encontrada en 1947 entre los papeles del editor Vallette y cuyo héroe es un condiscípulo del liceo de Rennes, Octave Priou. Según Barbara Pascarel, ese texto “se debe esta vez a la exclusiva pluma de Jarry, aun cuando dé forma a una inspiración colectiva”<sup>29</sup> e incluso si ciertas réplicas se encuentran, efectivamente, en la *Chasse au polyèdre* [Caza del poliedro]<sup>30</sup> que Henri Morin había escrito unos meses antes. El célebre “merdre” [“mierdra”], improprio que años más tarde abrirá *Ubu roi*, solo figura en el *Onésime* de Jarry, quien parece entonces ser el creador. En cuanto al famoso “Padre Ubú”, hay que acreditarlo también a Jarry: durante las representaciones que daba en su domicilio del bulevar Port-Royal en sus años de preparatoria fue cuando el “Padre Ubú” terminó remplazando definitivamente al “Padre Hébert” del cuaderno verde, más comúnmente apodado “P. H.”. Aparece por primera vez, impreso, en 1892 en “Guignol” [Títere],

<sup>28</sup> Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003, p. 52.

<sup>29</sup> Alfred Jarry, *Ubu roi...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>30</sup> En *Ubu intime*, ed. de Henri Bordillon, Romillé, Folle Avoine, 1985, pp. 45-96.

un montaje de escenas extraídas de los *Polyèdres* [Poliedros] y de los *Cornes de P. U.* [Cuernos de P. U.], que le valieron a Jarry el Premio de Prosa en *L'Écho de Paris*.<sup>31</sup>

Durante todos esos años, Jarry se volvió definitivamente Ubú, con el que se identifica en su vida cotidiana, hasta confundirse con su propia creación. En 1896, luego de muchas tribulaciones que se originan en el liceo de Saint-Brieuc, luego en el liceo de Rennes y finalmente en el liceo Henry IV, *Ubu roi* aparece en *Le Mercure de France*. Como lo subraya Patrick Besnier, Jarry logró

dar una forma posible de representación de los manuscritos de la época de Rennes; como esos manuscritos están perdidos, la naturaleza misma del trabajo de Jarry resulta imposible de definir, más allá de la invención del nombre de *Ubú* [...]. De ese momento decisivo de la creación de Jarry —o de la variante que él realiza sobre el texto de los hermanos Morin— nos falta entonces lo esencial.<sup>32</sup>

Esta confesión tiene el mérito de no ocultar la duda que sobrevuela sobre la paternidad de Jarry en lo que concierne a *Ubu roi* pero también a *Ubu cocu* [*Ubú cornudo*], teniendo en cuenta que para *Ubu enchainé* [*Ubú encadenado*], publicado en 1900 en las ediciones de la *Revue Blanche*, la cuestión de los orígenes en Rennes no se plantea. Despojar a Jarry de su Ubú sería equivalente, en realidad, a despojarlo de su propia identidad, debido a la intensidad con que la criatura de ficción tomó en su propia vida el lugar de un doble, con todas las de la ley.

### *Shakespeare y Molière, dos genios asediados*

Las dos figuras literarias que vamos a evocar ahora, también víctimas de incesantes intentos de desacralización y despojo,

<sup>31</sup> Véase el detalle de “la explotación del fondo hebértico” a cargo de Jarry y Morin en Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005, pp. 63-101.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 207.

están rodeadas de misterios todavía mucho más insondables. Shakespeare y Molière se presentan como los blancos privilegiados de una desmitificación radical, debido a las omisiones biográficas y a la ausencia de manuscritos, talones de Aquiles de la legitimidad literaria de estos autores. Las mismas incertidumbres sobrevuelan los nombres de estos escritores, sus estudios, entorno cultural, nivel de erudición, capacidad para componer grandes obras literarias, uso del tiempo y la proporción de este dedicada al trabajo de actor y a la actividad de escritor. Ambos dramaturgos, el inglés y el francés, presentan un perfil semejante que los expone a acusaciones de plagio e incluso a la hipótesis de un abuso de paternidad sobre sus obras: Corneille habría escrito las grandes comedias de Molière y Shakespeare no sería más que un testafarro.

Primero, en cuanto a las acusaciones de plagio, se sabe en qué medida hasta el siglo XVIII los escritores extraen con frecuencia del fondo común del patrimonio literario antiguo, pero también de los vecinos italianos y españoles. No volvamos sobre esos debates que agitaron los espíritus en torno a las primeras piezas de Shakespeare, quien no hacía más que perpetuar los modelos anteriores, y en torno a las obras de Molière, aunque también a las de Corneille, como *Le Cid*. Como lo recuerda Georges Forestier en la nueva edición de las obras de Molière en la Bibliothèque de la Pléiade,<sup>33</sup> “el repertorio italiano contribuyó así ampliamente [...]. Además, lejos de aplicar ese procedimiento poco reverencial exclusivamente a las obras modernas, se atrevió a someter al mismo tratamiento a las comedias de los prestigiosos autores antiguos”. Pero se sabe también que, con Molière, la comedia conoce una renovación y una audacia sin precedentes. En Molière, más que la práctica del plagio que hay que reconocer y relativizar a la vez en función de la tradi-

<sup>33</sup> Molière, *Œuvres complètes*, ed. dirigida por Georges Forestier con Claude Bourqui, t. I, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. xxxvii [trad. esp.: *Obras completas*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, 1951].

ción de imitación propia de la época, es sobre la cuestión de la paternidad misma de su obra que se debate, igual que en Shakespeare.

Según se dice, Shakespeare tiene el privilegio de haber suscitado unas cincuenta candidaturas de adjudicación para su obra: entre los antistratfordianos, los “oxfordianos” atribuyen sus obras a Edward de Vere, conde de Oxford, muerto en 1604, lo que implicaría antedatar ciertas piezas de Shakespeare. Pero eso plantearía un problema para *The Tempest* [*La tempestad*], por ejemplo, que evoca un hecho de 1609: el naufragio del navío del rey de Nápoles en el archipiélago de las Bermudas. También hay que tener en cuenta a otro grupo de antistratfordianos, los “baconianos”, que hasta 1920 defendieron la candidatura de Francis Bacon, jurista, político intrigante y filósofo, muerto en 1626. Evoquemos también al aspirante William Stanley, conde de Derby, apoyado principalmente por antistratfordianos franceses.

Contrariamente a esto, se pretendió atribuir a Shakespeare piezas no firmadas por él, como *The Reign of King Edward III* [*Eduardo III*], publicada de forma anónima en 1596. Análisis textuales informatizados realizados en 2009 con ayuda del programa Pl@giarism, desarrollado por la Universidad de Maastricht, permitieron a sir Brian Vickers, del Institute of English Studies de la Universidad de Londres, atribuir a Shakespeare el 40% de la pieza y el 60% restante a uno de sus contemporáneos, Thomas Kyd. Así, según el universitario, se pudieron identificar las “huellas digitales” lingüísticas de los dos coautores.<sup>34</sup> Al comparar, por un lado, la pieza *Edward III* con las obras de juventud de Shakespeare y, por otro lado, con las de Kyd, pudo encontrar, ya sea en un corpus, ya sea en el otro, secuencias idénticas de tres o más palabras, metáforas o expresiones originales. Sin embargo, las conclusiones que saca de

<sup>34</sup> Jack Malvern, “Shakespeare a-t-il écrit ses pièces seul?”, en *Courrier International*, 10 de enero de 2010. Artículo publicado en inglés el 27 de octubre de 2009 en *The Times*.

esas correspondencias no generan unanimidad entre los especialistas de Shakespeare.

En 2002, otro análisis realizado con el programa Shaxicon había atribuido una *Elegía fúnebre* de 1612 a Shakespeare,<sup>35</sup> mientras que el estudio no informatizado de Gilles Monsarrat, publicado el mismo año en *The Review of English Studies* de Oxford University Press, consideraba al dramaturgo John Ford (1586-1639) como el autor de la elegía. Al contrario del programa Pl@giarism, que procede por localización de secuencias textuales similares, Shaxicon cataloga el vocabulario de Shakespeare para compararlo con el léxico de obras anónimas. Hay que reconocer que hasta ahora los intentos de identificación estilística de un texto a través de un programa no han logrado considerar criterios lo suficientemente confiables. Habría que poder cruzar marcadores textuales de naturaleza diferente, como las características sintácticas, prosódicas, fónicas, pero también las variedades de categorías gramaticales. En la actualidad, los estudios informatizados más convincentes se basan de manera exitosa en un aspecto estilístico del texto, sin que los intentos de atribución a un autor sean todavía confiables.<sup>36</sup> En cuanto a los programas “antiplagio” comercializados en la actualidad, estos permiten simplemente identificar segmentos presentes de forma idéntica en dos textos distintos. Este tipo de herramienta no pretende de

<sup>35</sup> William Shakespeare, *Élégie funèbre*, ed. bilingüe, intr. y notas de Donald W. Forster, trad. fr. de Lucien Carrive, París, Stock, col. Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1996.

<sup>36</sup> Sobre el análisis textual informatizado, véase el capítulo “L'ordinateur au secours de la littérature”, en Hélène Maurel-Indart, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, París, La Différence, 2007, pp. 129-156. Véase también Charles Bernet, “La distance intertextuelle et le théâtre du Grand Siècle”, en Christian Delcourt y Marc Hug (eds.), *Mélanges offerts à Charles Muller pour son centième anniversaire (22 septembre 2009)*, París, CILF, 2009, pp. 87-97. Charles Bernet explica que, al retomar el protocolo de Dominique Labbé que atribuye a Corneille ciertas obras de Molière y al agregar dos tragedias de Quinault y dos comedias muy posteriores de Regnard, constató que también ellas habían sido atribuidas a Corneille.

ningún modo analizar la naturaleza textual de los segmentos, ni el grado de similitud entre los mismos.

Volvamos a la pregunta central: ¿Shakespeare es el autor de su obra o no fue más que un testaferrero? Veamos hasta qué punto los argumentos de los antistratfordianos están cerca de coincidir con los antimolieristas sobre los cuales ya nos ocupamos en *Plagiats, les coulisses de l'écriture* [Plagios, las bambalinas de la escritura].<sup>37</sup> En primer lugar, los debates en torno al patronímico: las grafías varían y siembran la duda sobre la identidad del niño que nació en Stratford-upon-Avon en 1564, inscripto en el registro parroquial con el nombre de Shakspere. Como señala Henry Suhamy, esas variaciones son “banales en un siglo que desconoce la estabilidad ortográfica”.<sup>38</sup> Sin embargo, algunos dedujeron de esta heterografía que un actor con el nombre de Shakspere se había apropiado de los manuscritos, la gloria y las ganancias de otro llamado Shakespeare, quien no habría tenido nada que decir. Una ocurrencia que Henri Suhamy atribuye al dramaturgo irlandés George Bernard Shaw podría resumir con humor la pretendida profundidad del debate: “Si Shakespeare no escribió esas piezas, entonces ellas fueron escritas por alguien que vivía en el mismo momento y tenía el mismo nombre”. Las representaciones iconográficas de Shakespeare también están bajo sospecha. Según los antistratfordianos, el busto de Stratford, erigido en su memoria luego de su muerte, que en un principio habría dado la apariencia de un comerciante, habría sido modificado posteriormente para construir mejor la imagen de un poeta.<sup>39</sup> En cuanto al grabado del flamenco Martin Droeshout que ilustra el *Folio* de 1623, recién se realizó después de su muerte. Es verdad que la vida privada de Shakespeare, del hombre mismo, nos sigue siendo en gran medida desconocida.

<sup>37</sup> Hélène Maurel-Indart, *Plagiats...*, *op. cit.*, cap. “Corneille, nègre de Molière?”, pp. 157-177.

<sup>38</sup> Henry Suhamy, *Shakespeare*, París, Fallois, 1996, p. 17.

<sup>39</sup> Esta tesis está desarrollada en Charlton Ogburn, *The Mysterious Shakespeare. The Myth and the Reality*, 2ª ed., McLean (VA), EPM Publications, 1992.

Sin embargo, el hombre público es evocado con precisión por sus contemporáneos y esos testimonios directos de la existencia de un tal Shakespeare, actor y escritor a la vez, son difíciles de refutar:

En 1594, tres publicaciones llevan el nombre de Shakespeare: *The Rape of Lucretia*, *Titus Andronicus* y la segunda parte de *Henry VI*. El mismo año, figura en la lista de actores remunerados como miembro de la Compañía del Chambelán, *The Lord Chamberlain's Men*.<sup>40</sup>

Pero también se consideró que la educación de Shakespeare, hijo de un guantero, comerciante de lana y cereales, no le habría concedido la cultura y la erudición necesarias para la elaboración de piezas grabadas en la historia, la mitología y la sociedad respetable de su tiempo. Para contrarrestar este argumento, sabemos que Shakespeare, el padre de William, conoció un ascenso social en calidad de consejero y luego alcalde de su ciudad en 1568, lo que le valió la condición de gentilhombre. Shakespeare vivió entonces en un medio que le permitió frecuentar a personalidades cultivadas. Por otro lado, en esa época, un estudiante conocía muy bien la mitología y sabía latín. Shakespeare era un gran lector y, entre sus vecinos de Stratford, contaba con el hijo de un curtidor que debía de conocer bien a su padre guantero. Ahora bien, ese Richard Field, que creció en el mismo medio social que el poeta, se transformó en un librero y editor de referencia en Londres. ¿Por qué uno y otro, provenientes del mismo medio, no habrían podido acceder a ese nivel de erudición que niegan a Shakespeare los antistratfordianos, que prefieren atribuir su obra al conde de Oxford, Edward de Vere?

El poeta y el impresor no fueron solo vecinos en su ciudad natal; sin dudas, en Londres dieron comienzo, a partir de 1593, a las primeras publicaciones de los poemas de Shakespeare: *Venus and Adonis*, *The Rape of Lucretia* [La violación de Lucrecia] y *The*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 35.

*Phoenix and the Turtle* [El fénix y la tórtola]. Cuando más tarde Shakespeare no se tomó la molestia de vigilar personalmente la publicación de sus obras, los manuscritos cayeron en manos de libreros o de compañías de teatro que, de hecho, en esa época no creían útil conservarlos: el culto del documento original no estaba de moda. Como en Molière, este hábito justifica que hoy no se tenga ningún rastro de esos manuscritos. Henri Suhamy supone incluso que con tales prácticas se pudieron perder algunas piezas del célebre Bardo, como *Love's Labour's Lost* [Trabajos de amor perdidos], una comedia mencionada por Francis Meres, poeta contemporáneo de Shakespeare. En tales condiciones, ¿por qué se deduciría a partir de la ausencia de manuscritos que estos habrían sido voluntariamente destruidos para no comprometer el honor de Edward de Vere, conde de Oxford, presunto autor de las piezas? De igual manera, ¿por qué habría que imaginar obligatoriamente que los manuscritos de Molière fueron destruidos para salvar la imagen de Corneille, autor de tragedias, que no hubiera podido envilecerse en público escribiendo comedias? Las acusaciones contra Molière y Shakespeare se apoyan en los mismos presupuestos. Según la misma lógica *scriptoricida*, los dos hombres habrían sido incapaces de hacer frente a las carreras de actor y escritor, por falta de tiempo. Ahora bien, si Shakespeare era en efecto miembro de la Compañía del Chambelán, no es menos cierto que estaba catalogado como un dramaturgo de renombre en la historia de la literatura inglesa que Francis Meres publicó en 1598 con el título de *Palladis Tamia*, subtítulo *Wit's Treasury*, es decir, el "Tesoro del ingenio". Meres lo compara incluso con Plauto y Séneca. Shakespeare debía de ser entonces ese prodigioso hombre de teatro, dotado de un talento de actor pero también de dramaturgo. Si ese no era el caso, si era un simple actor, escribiente de un aristócrata, todo Londres debía ciertamente saberlo, ¿y por qué un secreto semejante habría estado tan bien guardado?<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Las páginas 17 a 49 de la obra de Henri Suhamy, *Shakespeare, op. cit.*, aportan informaciones muy claras sobre "el caso Shakespeare". Del mismo modo, el *dossier* en línea: <<http://shakespeareauthorship.com>>.

## Regreso al “caso” Molière-Corneille

Regresemos más precisamente al caso, muy comparable, de Molière para intentar iluminar algunas zonas oscuras. La nueva edición de sus *Œuvres complètes* [Obras completas] en la Bibliothèque de la Pléiade, de Georges Forestier con Claude Bourqui, presenta un aparato crítico muy rico<sup>42</sup> que aporta nuevos elementos para responder al “caso Corneille-Molière”, lanzado por Pierre Louÿs en 1919.<sup>43</sup> Algunos consideran que la educación de Molière y el medio social en el que fue educado no le habrían permitido convertirse ni en un espíritu galante ni en el autor de las grandes comedias que se le atribuyen. Ahora bien, es necesario recordar una evidencia: el joven Poquelin no era el hijo de un tapicero ordinario, sino de un tapicero del rey, y creció junto a la burguesía y la aristocracia que frecuentaba el negocio paterno. En ese sentido, Georges Forestier recuerda “que el cargo de tapicero y ayudante de cámara del rey, cuya gracia de supervivencia recibió Molière a la edad de 15 años, exigía, un trimestre por año, una presencia cotidiana a la hora en que el rey se levantaba”.<sup>44</sup> Más tarde, un año después de su encuentro con Madeleine Béjart en 1642, su primera compañía “El Ilustre Teatro” recibió la protección de Gastón de Orleans, hermano de Luis XIII. Luego, durante su gira teatral por las provincias, lejos de enredarse en la medio-

<sup>42</sup> Molière, *Œuvres complètes*, op. cit. Véase también la importante base de datos disponible en el sitio Molière 21: <<http://www.moliere.paris-sorbonne.fr>>.

<sup>43</sup> En *Plagiats...*, op. cit., habíamos elaborado una conclusión sobre la polémica Molière-Corneille, en respuesta a varias publicaciones: Dominique Labbé, *Corneille dans l'ombre de Molière. Histoire d'une découverte*, París y Bruselas, Les Impressions Nouvelles y Les Piérides, 2003; Labbé publicó luego *Si deux et deux sont quatre Molière n'a pas écrit Dom Juan...*, París, Max Milo, 2009; Denis Boissier, *L'affaire Molière, la grande supercherie littéraire*, París, Jean-Cyrille Godfroy, 2004; Jean-Paul Goujon y Jean-Jacques Lefrère, “Ôte-moi d'un doute...”, en *Lénigme Corneille-Molière*, París, Fayard, 2006. En realidad, estos dos últimos autores se pronuncian por la imposibilidad de decidirse a favor de la paternidad de Corneille sobre las obras de Molière, a pesar de sostener un postulado favorable a la tesis de Pierre Louÿs.

<sup>44</sup> Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. xxiii.

cridad social, su nueva compañía se benefició con la protección del duque de Epernon y del príncipe de Conti. No fue una sorpresa entonces que, en 1658, Molière, cuando regresó de París luego de sus años en el interior, obtuviera el patrocinio de Felipe de Anjou, hermano de Luis XIV. No tenía necesidad de ninguna ayuda secreta de Corneille para ser introducido en la corte. Este es un argumento del que los antimolieristas no pueden valerse para atribuir a Corneille los méritos de Molière, su éxito literario y su gloria en la corte.

Lejos de ser el inculto que algunos quisieron ver en él, Molière recibió una educación que no dejaba tanto que desear e hizo una traducción de *Sobre la naturaleza de las cosas* de Lucrecio. Si bien es cierto que no quedaron rastros de esta, muchos de sus contemporáneos dan testimonio de su existencia. En primer lugar, el abad de Marolles, en el prefacio de su propia traducción de 1659, dice que “un noble ingenio” ya ha hecho una traducción; y en la tercera edición de 1677, la fórmula ambigua es remplazada, sin rodeos, por “Molière”. En cuanto a Charles Rosteau, en 1662, en sus *Sentiments sur quelques livres ou sur quelques ouvrages qu'il a lus* [Sentimientos sobre algunos libros o algunas obras que leyó], dedica un pasaje a Molière y a “la traducción que hizo de Lucrecio mitad en prosa y mitad en verso”.<sup>45</sup> Nada nos obliga entonces a negar la existencia de esta traducción, por más perdida que esté para nosotros... Algunos también intentaron privar a Molière de su paternidad sobre la farsa de *Le Médecin volant* [El médico volador], representada en el Louvre en 1659, con el pretexto de que existía una con el mismo título, firmada por su contemporáneo Edme Boursault. Pero se pasaba por alto que, en realidad, existían dos piezas con el mismo título: la de Molière, en prosa, que ponía en escena los amores contrariados de Lucila, y, cuatro años después, la de Boursault, donde una tal Lucrecia se muere de amor, en verso... Sin duda, la confusión se explica por el origen común de las dos piezas, ambas inspiradas, para no decir plagias, en un modelo italiano, ¡como tantas otras farsas de la época!

<sup>45</sup> Citado por Georges Forestier en Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., p. xiii.

Para resumir, si la paternidad de ciertas piezas de Molière está tan sujeta a discusión, es porque él mismo sentía cierto desdén por el trabajo de edición y publicación de piezas que, para él, solo debían su gloria o fracaso a las virtudes de la *actio*, es decir, de la representación en escena, frente al único juez valedero: el público. Así lo declara en el prólogo a *Les Précieuses ridicules* [*Las preciosas ridículas*], de 1660: “Pero como una gran parte de las gracias, que se encontraron allí, dependen de la acción, y del tono de voz, me importaba, que no se las despojara de esos ornamentos, y encontraba que el éxito, que ellas habían tenido, en la representación, era muy hermoso como para quedarse allí”.<sup>46</sup> Más tarde, reitera esta profesión de fe en su aviso “Al lector” de *L'Amour médecin* [*El amor médico*], representado en 1665: “Bien se sabe que las comedias solo están hechas para ser representadas”. La prioridad acordada a la creación escénica, en detrimento de lo impreso, vuelve a aparecer en su “Advertencia” a *Les Fâcheux* [*Los fastidiosos*], representada en 1661 en el teatro del Palais Royal: “Llegará el tiempo de imprimir mis observaciones sobre las Piezas que haya hecho: y no pierdo las esperanzas de enseñar un día, como un gran Autor, que puedo citar a Aristóteles y a Horacio. A la espera de ese examen, que probablemente nunca vendrá, me someto bastante a las decisiones de la multitud”. La declaración no carece de ironía respecto de Corneille, que, el año anterior, hizo publicar justamente los tres volúmenes de su *Théâtre de Pierre Corneille* [*Teatro de Pierre Corneille*]. Cada volumen se abre con un “Discurso” teórico, donde evidentemente son citados Aristóteles y Horacio, y cada “Discurso” está seguido del “Examen” de cada una de las piezas contenidas en los volúmenes. Molière desea así tomar distancia de su rival: completamente consciente de su talla de autor, desea mostrar sin embargo que su corazón está primero cerca de la escena, del público, y de las exigencias apremiantes del rey, que derivan en la adopción oficial de su compañía en 1665.

<sup>46</sup> Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 3.

Molière precisa así en su “Advertencia” a *Les Fâcheux*: “Nunca una empresa teatral fue tan precipitada como esta, y creo que es completamente novedoso que una comedia haya sido concebida, hecha, aprendida y representada en quince días”. Queda claro que esta comedia-ballet, género muy apreciado en la corte, requería la colaboración de artistas con diversos talentos: “Todo esto no fue organizado en su totalidad por una sola cabeza”, agrega Molière, quien recuerda así a su lector que el espectáculo de *Les Fâcheux* fue el resultado de una estrecha colaboración entre él mismo y el bailarín y coreógrafo Pierre Beauchamp, que había concebido, musicalizado y organizado los entremeses bailados. Cuando Donneau de Visé declara en su comedia en prosa de 1663, *Zélinde ou la Véritable critique de l'École des femmes* [*Celinda o la verdadera crítica a la escuela de las mujeres*]: “Muchos de sus amigos hicieron escenas de *Les Fâcheux*”, la idea de una obra colectiva aparece con claridad, sin que por ello se deduzca que la pieza haya sido escrita en parte o en su totalidad por Corneille, sin que por ello se pueda cuestionar la responsabilidad de Molière en el proyecto y arreglo de la obra. De la misma manera, algunos años más tarde, se dirá de Racine que muchos de sus amigos le “hicieron escenas” para su comedia *Les Plaideurs* [*Los litigantes*], con el pretexto de que le contaron anécdotas sobre unos litigantes locos que luego él desarrolló en escenas de comedia. Una vez más, lo que surge de estos análisis es que Molière, al tiempo que extraía alegremente del patrimonio común del teatro antiguo e italiano, también pudo recurrir a colaboradores puntales. Y eso no es un secreto para nadie. Por el contrario, la hipótesis de la exclusiva y secreta colaboración de Corneille no aparece con claridad en ninguna parte. Molière debe responder a los pedidos del rey, quien le da tan poco tiempo que la versificación puede o bien quedar inconclusa, como en *La Princesse d'Élide* [*La princesa de Élide*] en 1664, o bien ser delegada a un tercero. Ese fue el caso de *Psyché*, una tragedia-ballet representada en las Tullerías durante el carnaval de 1671. En octubre del mismo año, en la publicación de la pieza figura una “Indicación” muy explícita del librero al lector, donde se informa que

Corneille era el responsable de la versificación parcial de *Psyché*, y que Quinault había colaborado también con “las palabras que allí se cantan acompañadas de música”. En resumen: “Esta obra no es el fruto de una sola mano”, lo que no significa que pertenezca a otro: “El señor de Molière compuso el proyecto de la pieza, regló la disposición, que adecuó más a las bellezas y a la pompa del espectáculo que a la exacta regularidad”.<sup>47</sup>

También se ha querido despojar a Molière de sus *Précieuses ridicules* con el pretexto de que

tres veces, en el prólogo y en la escena vii de sus *Véritables précieuses*, luego otra vez en el prólogo de sus *Précieuses ridicules mises en vers*, Somaize acusó a Molière de haber plagiado una comedia del abad De Pure representada tres años antes en el Petit Bourbon por los actores italianos. Solo que no hay huellas de esta y que resulta muy difícil definir el contenido de la misma. [...] En realidad, parece que se trata de una pura calumnia de Somaize que aspira a lograr que sus lectores admitan su propio plagio de la pieza de Molière.<sup>48</sup>

Como señala Georges Forestier, si existe realmente una extensa novela del abad De Pure, editada en cuatro partes, de 1656 y 1658 y titulada *La Précieuse ou le Mystère des ruelles* [La Preciosa o el misterio de los callejones], se puede dudar, en cambio, de que una pieza de De Pure sobre el mismo tema haya sido escrita alguna vez porque las alusiones a la supuesta comedia son posteriores a la acusación de Antoine Baudeau de Somaize y “emanan siempre de literatos interesados en negarle toda originalidad a Molière”, como Jean Donneau de Visé en sus *Nouvelles nouvelles* [Nuevas novelas] publicadas en 1663 en el momento de la querrela de *L'École des femmes* [La escuela de las mujeres].<sup>49</sup>

También es objeto de polémicas la comedia *Don Garcie de Navarre* [Don García de Navarra], representada en 1662 y atribuida

<sup>47</sup> “Le libraire au lecteur”, en Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 423.

<sup>48</sup> Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1196.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 1197.

a Corneille por los antimolieristas, porque él es quien inventó el término mismo de “comedia heroica” durante la creación, en 1649, de una comedia con los mismos ribetes, *Don Sanche d'Aragon* [Don Sancho de Aragón]. ¿Es imposible entender que Molière, a través de una comedia seria, manifestaba su deseo de elevarse en la jerarquía de los géneros y que, naturalmente, tomó como modelo la pieza de su predecesor? De ahí los puntos comunes entre las dos piezas, incluido el nombre de los personajes. Pero en la época de la primera representación de *Don Sanche d'Aragon*, recordemos que el rival de Corneille, Rotrou, había hecho interpretar, más o menos en el mismo momento, otra comedia seria proveniente de España, *Don Lope de Cardona*, donde ya figuraban un don Pedro de Aragón, un don Sancho y un don Lope... ¡La presencia de un don Lope y un don Pedro en Molière no puede equivaler, entonces, a que allí se esconda la firma de Corneille! Los nombres de los personajes de comedia formaban un catálogo cómodo que cada uno utilizaba, aunque sin ver en eso una ausencia de originalidad de la pieza. Recordemos también que si Corneille, para escribir *Don Sanche d'Aragon*, se inspira en un modelo español, Molière elige por su parte un modelo italiano, *Le fortunate gelosie del principe Rodrigo* [Los felices celos del príncipe Rodrigo] de Giacinto Andrea Cicognini.<sup>50</sup> Esta pieza estaba de moda en ese mismo momento, ya que los comediantes italianos del teatro del Palais Royal, que compartían cartel con Molière, también la tenían en su repertorio en forma de otra comedia a la que servía de modelo, *Rodrigue ou le Prince jaloux* [Rodrigo o el príncipe celoso]. De modelo en modelo, cada uno bebe de una fuente, pero sin necesidad de encontrar razones para despojar a uno o a otro del mérito de su propia obra.

Otro tema polémico que hay que aclarar: *Le Festin de pierre* [El festín de piedra], la gran comedia en cinco actos, creada en 1665 en el Palais Royal y publicada mucho después de la muerte de Molière en 1682 con el título *Don Juan ou le Festin de pierre* [Don

<sup>50</sup> Giacinto Andrea Cicognini, *Le fortunate gelosie del principe Rodrigo*, Perugia, S. Zecchini, 1654; reed. en Boloña, 1660 y en Venecia, 1661.

*Juan o El festín de piedra*], sería... también de Corneille. La pieza sufrió violentos ataques de parte de ciertos medios devotos y, al cabo de unas 15 representaciones, dejó de representarse a causa del receso de Pascuas que marcaba el fin de la temporada teatral.<sup>51</sup> Luego de eso, no fue retomada en vida de Molière; la adaptación en verso y depurada del hermano de Corneille, Thomas, es la que fue interpretada, siempre bajo el nombre de Molière, desde 1677 hasta 1813, año en el que el Odeón retomó el original de Molière. ¿Ese pedido que Armande, la viuda de Molière, había hecho a Thomas Corneille no sería la prueba de una complicidad pasada entre el marido de una y el hermano del otro? Además de que esa pregunta, formulada por quienes sostenían la existencia de un acuerdo rigurosamente secreto entre Corneille y Molière, viene a contradecir su propia hipótesis: cabe destacar que Thomas Corneille se había convertido en el autor titular del teatro Guénégaud, cuya compañía provenía de la fusión de la de Molière y la del teatro del Marais. Ahora bien, él ofrecía con éxito piezas con gran despliegue escenográfico, del estilo de *Dom Juan*, muy a menudo escritas en colaboración con Donneau de Visé. No era nada sorprendente entonces que Armande Béjart buscara asegurarse un éxito teatral, solicitando al hermano de Corneille una versión en verso y depurada de *Le Festin de pierre*, sin que se halle ahí un indicio de la paternidad de Corneille sobre la obra original. Agreguemos a esto que el trabajo de versificación, como lo vimos en *Psyché*, era apenas considerado como un acto creativo, y, en consecuencia, la pieza de Molière, incluso después de haber sido versificada por el menor de los Corneille, siguió siendo representada bajo el nombre de Molière.<sup>52</sup> Thomas se disculpó incluso por haber agregado algunas escenas, a riesgo de desnaturalizar el original:

<sup>51</sup> Véanse las razones de orden material que explican que *Le Festin de pierre* no fue retomada luego del receso de Pascuas en Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, pp. 1643 y 1644.

<sup>52</sup> La riquísima reseña sobre *Le Festin de pierre* que Georges Forestier y Claude Bourqui redactaron en su edición de las obras de Molière es el origen

Seguí en Prosa en todo el resto, a excepción de las Escenas del tercero y quinto Acto, donde hice hablar a las Mujeres. Son Escenas agregadas a ese excelente Original, y cuyos defectos no deben ser imputados al célebre Autor, bajo el nombre de quien se representa siempre esta Comedia.

Como acabamos de observar, es evidente que el “célebre Autor” hace referencia a Molière. Algunos quieren todavía ver la designación encubierta de Pierre Corneille. Pero una vez explicado el contexto de esta adaptación en verso, ya no tiene sentido seguir buscando a Pierre detrás de Jean-Baptiste...

Lo que los antimolieristas niegan a Molière es su calidad misma de escritor; también ponen en duda que sus contemporáneos hayan podido elogiar sinceramente sus condiciones de autor. Cuando, por ejemplo, en su carta publicada en 1662 en el estreno de *Dépit amoureux* [*El despecho amoroso*], el librero e impresor Gabriel Quinet califica a Molière como “el Autor más aceptado de este siglo”, algunos imaginan que el librero está designando en secreto a Corneille, verdadero autor de la pieza. Este argumento está sacado del hecho de que Molière, en ese momento, no era lo suficientemente célebre como para merecer tal calificación. ¿Pero por qué habría que torcer los hechos y olvidar que para esa época Molière ya había triunfado con *Les Précieuses ridicules*, en 1659; *Sganarelle*, en 1660; *L'École des maris* [*La escuela de los maridos*] y *Les Fâcheux*, en 1661? Agreguemos que incluso Donneau de Visé, tres meses más tarde en el pasaje de sus *Nouvelles nouvelles* en el que critica a Molière, debe reconocer que “su ingenio [lo] volvió uno de los más ilustres del siglo”, que él “puede pasar por el Terencio de nuestro siglo, que es un gran autor, y gran actor cuando interpreta sus piezas”.<sup>53</sup> Estoy obligada a preguntarme si, para cometer tal error de apre-

de estas preciosas informaciones sobre la génesis y el destino de esta pieza. No hay que dejar de acercarse a la totalidad de la reseña para comprender la originalidad de la pieza de Molière: *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, pp. 1619-1648.

<sup>53</sup> Citado en Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1093.

ciación, los detractores de Molière no habrán simplemente confundido la fecha de representación del *Dépit amoureux* (1656) con la fecha de publicación de la pieza donde figura la carta de Quinet (1662)... Y cuando los contemporáneos de Molière, como Donneau de Visé o La Fontaine, lo comparan con Terencio, célebre dramaturgo romano, las dudas persisten frente al argumento de que Terencio habría sido el testaferrero de Escipión Emiliano. Recordemos que sencillamente en el siglo XVII Terencio representaba la gloria de la comedia antigua y que la comparación con este clásico era un cumplido muy envidiable... En fin, re tengamos solamente el homenaje a Molière pronunciado por Jean de La Fontaine, quien se alegraba de que “el buen gusto y el aire de Terencio”<sup>54</sup> hubieran regresado a la comedia, gracias a la creación de *Les Fâcheux*. Y citemos indudablemente el más bello elogio a Molière de la pluma del fabulista, en su epitafio al comediante y actor, sin necesidad de ver ahí ninguna malicia:

Bajo esta tumba Plauto y Terencio descansan  
pero en verdad solo yace Molière  
un solo espíritu formaban los tres  
y con sus bellas artes gozaba Francia.  
¡No volverán! Y no tengo esperanzas  
de verlos ya. Pese a nuestros esfuerzos,  
por un buen tiempo, con toda confianza,  
Terencio, Plauto y Molière estarán muertos.

Las obras de Molière y Corneille a menudo se cruzaron, tanto en la escena como en la pluma; los dos hombres se encontraron en París, pero antes en Ruán, donde vivía Corneille. Ruán era para ese entonces la segunda ciudad del reino después de París y quedaba tan cerca que constantemente era visitada por las compañías de actores. Molière y su compañía se establecieron allí dos veces: la primera, en 1643, a la espera de que acabaran

<sup>54</sup> Jean de La Fontaine, “Lettre à M. Maulcroix”, en Molière, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1135 y 1136.

los trabajos de la sala parisina del Jeu de Paume, y la segunda vez, de junio a octubre de 1658, luego de trece años en el interior, antes de retirarse a los cuarteles de invierno en París, y por mucho tiempo...

Los cinco intentos de *scriptoricidio* que acabamos de evocar, en contra de Louise Labé, Bajtín, Jarry, Shakespeare y Molière, ¿nos conducen a leer de otro modo sus textos? ¿Recibiremos de igual manera las cómicas obscenidades de Shakespeare si las atribuimos al hijo de un guantero o a un conde de Oxford? ¿Oiremos los lamentos de la Bella Cordelera con la misma emoción, si imaginamos que provienen de un gran retórico de Lyon? Pierre Bayard se complace en pensar que el error en la atribución puede tener su lado bueno: “Ofrece en todo caso la ocasión —y solo por esa razón merece ser elogiado— de ver las cosas de otra forma y hacer aparecer los textos bajo un aspecto diferente al que estamos habituados”.<sup>55</sup> Y que más allá de la polémica, perdure el placer del texto, ya que sabemos que la obra no podría explicarse o apreciarse únicamente en función de la identidad de su creador...

<sup>55</sup> Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, París, Minuit, 2010, p. 12.

## IV. Los plagiarios ante el tribunal de sus pares

HEMOS comprendido que el plagio ha dejado de ser una mera cuestión de susceptibilidad personal. Lo que está en juego es tan grande que fueron pocos los escritores que no se preocuparon por él, o bien reprobando con severidad a los plagiarios o bien envidiándolos en secreto. El plagio inspira a los autores a hacer declaraciones que van de la condena al elogio. De ahí que podamos desgranar un rosario de donde emerge una escala de valores significativa.

En primer lugar, ¡el plagio estuvo a punto de no existir! El escritor, situado entre la proclama triunfante de su originalidad absoluta y la negación a seguir escribiendo por temor a la repetición, casi termina por condenar el plagio a la nada. Si no fuera por Rousseau o Michaux, nuestro capítulo se interrumpiría aquí. Ni plagiario, ni plagiado, Rousseau afirma su originalidad absoluta, a la vez origen y final:

Constituyo una empresa de la que no ha habido nunca ejemplo alguno y cuya ejecución no tendrá el menor imitador. Quiero mostrar a mis semejantes a un hombre en toda la verdad de su naturaleza; y ese hombre seré yo.

Yo solo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, I, París, Garnier y Flammarion, 1968, p. 44 [trad. esp.: *Las confesiones*, trad. de Mauro Armijo, Madrid, Alianza, 1997].

El Yo prerromántico exalta su individualidad, que es su única y propia verdad. Nada antes, nada después. Así es como Pierre Louÿs, en su *Journal* [Diario], ve a su maestro, Victor Hugo, como un dios:

¿Cuáles son sus procedimientos? Procedimientos que él inventa.  
¿En quién se inspira? En él.

Así, he aquí un hombre que *inventa*. Nunca nadie había hecho nada semejante antes de él. No perfecciona algo, ¡*INVENTA!* E inventa todo, no solo el procedimiento, sino el arte mismo, puesto que no ha aprendido nada, y que, todas sus obras maestras, las hace más allá de cualquier comunicación con los hombres, lejos de cualquier museo, solo junto al Océano [...].

Él no imita. Funda un arte nuevo, sin saber nada de los existentes.<sup>2</sup>

El siglo del Romanticismo ofrecía hermosas certezas. Habría que remontarse a los tiempos de los valores heroicos, a la España de inicios del siglo xvii, para encontrar la afirmación sin reservas de semejante originalidad en Cervantes:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.<sup>3</sup>

A estas declaraciones de originales y de conquistadores se opone la renuncia del siglo xx, a través de las declaraciones de Henri

<sup>2</sup> Pierre Louÿs, *Mon Journal*, 24 juin 1887-16 mai 1888, Paris, Seuil, col. L'École des Lettres, 1994, p. 266.

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *Nouvelles exemplaires*, pról., trad. y notas de Jean Cassou, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. 1071; ed. orig.: *Novelas ejemplares* [1613], Madrid, Cátedra, 2009.

Michaux. Para él, la escritura, al transitar por la lengua, está condenada a la repetición. Dejando de lado el verbo, el poeta se vuelve con más gusto hacia la pintura:

Inmensa prefabricada que nos pasamos de generación en generación, la lengua, para condenar a seguir, a ser fiel [...]. En la pintura, lo primitivo, lo primordial, se encuentra más fácil.

Pasamos por menos cantidad de intermediarios, que no son verdaderos intermediarios, al no haber partido para nada de un lenguaje organizado, codificado, jerarquizado.<sup>4</sup>

La lengua: ¡“regalo envenenado”! ¿La pintura es acaso menos traidora?, ¿el pintor está menos expuesto al riesgo de plagio?

Entre la extrema confianza en su propia originalidad y el renunciamiento a la escritura, surgen puntos de vista más matizados. Escuchemos a los autores debatir sobre el asunto...

### ¡Despreciado sea el plagio!

En literatura, el plagio es el mal: crimen literario, vergüenza, insulto, latrocinio o facilidad despreciable, resulta el pecado capital. Pero el coro de acusadores recién se eleva a partir del siglo xviii. Antes solo se oían las tímidas voces de Molière y de Boileau. Los enciclopedistas son, pues, los primeros, en su artículo sobre el “plagiarismo, o, según otros, plagio”, en hablar de “crimen literario”. La distinción respecto de la cita queda muy bien precisada. Se entiende esta preocupación en un autor de diccionario:

Hay que hacer una gran diferencia entre tomar algunos fragmentos de un autor o robarlos. Cuando al emplear el pensamiento de otro escritor, se lo cita puntualmente, uno queda cubierto de cual-

<sup>4</sup> Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Paris, Skira y Flammarion, 1987 (1ª ed.: Ginebra, Skira, 1972) [trad. esp.: *Emergencias-Resurgencias*, trad. de Jorge Esquinca, México, UNAM, 1996].

quier reproche de pillaje: el silencio solo y la intención de dar por propio lo que se ha sacado de otro conforman el *plagiarismo*.

Con más frecuencia, el plagio es considerado como una práctica vergonzosa; Marivaux lo convierte en una cuestión de honor:

Me gusta más estar humildemente sentado sobre este banco, en el reducido grupo de autores originales, que orgullosamente situado en primera fila, entre el nutrido ganado de monos literarios.

También Musset, el fino plagiario...

El año pasado han dicho que imitaba a Byron:  
Ustedes que me conocen saben bien que no.  
Odio tanto como la muerte el estado de plagiario:  
Mi copa no es grande, pero bebo de mi copa.<sup>5</sup>

Banco o copa, se lo prefiere pequeño, pero bien propio... El tiempo pasa y el tono sube. Un paso más en el tiempo y el insulto raya la insensatez:

Siempre en el liceo, ¡este pequeño J.-P. S.!, siempre con los pastiches, con los "alamaneradelos"... la manera de Céline también... [...] Arrastro cierta cantidad en el fondo de estos pequeños "alamaneradelos"... ¿Qué puedo hacer? Agobiantes, odiosos, cagones, muy traidores, medio sanguijuelas, medio gusanos, no me honran en nada, nunca hablo de ellos, es todo. Prole de la sombra.

Jean-Paul Sartre, blanco del panfleto de Céline titulado "À l'agité du bocal" [En la agitación de la pecera],<sup>6</sup> es tratado desde el comienzo como un plagiario. Para hablar mal de su vecino, nada

<sup>5</sup> Alfred de Musset, "La Coupe aux lèvres", en *Premières poésies*, dedicatoria al señor Alfred T\*\*\*, citado en *Le Grand Robert*, artículo "Imiter".

<sup>6</sup> Louis-Ferdinand Céline, "À l'agité du bocal", en *Œuvres*, París, André Balland, 1967, p. 413 (1ª ed.: Madame Destouches, 1961).

mejor que tal insulto. Cuando Céline ataca a sus contemporáneos, candidatos al Premio Goncourt, profesores, escritores reputados, lanza su hiel recurriendo a la injuria suprema. Estos son algunos fragmentos de sus *Entretiens avec le Professeur Y* [Conversaciones con el profesor Y]:

Es conmovedor "a la manera de" que necesitan todos, los profesores... se copian todos, forzosamente... han asistido demasiado a clase... estar en las clases es su oficio... ¿y qué se aprende en las clases?, a tocarse, y después a copiarse... los postulantes gongorinos se copian todos, ¡es inevitable! [...]

Me han heredado, ¡es normal!... ¡robado por todos lados!...<sup>7</sup>

Plagiar es como mutilar, aplastar. El delirio celiniano atribuye al plagio las características del asesinato, puesto que la obra es aquí el hombre mismo.

Lejos de los extremos de un odio pasional, el plagio es simplemente un latrocinio o robo:

Cuando un autor vende los pensamientos de otro como propios, este latrocinio se llama *plagio*. Podríamos llamar *plagiarios* a todos los compiladores, a todos los hacedores de diccionarios, que no hacen más que repetir a tontas y a locas las opiniones, los errores, las imposturas, las verdades ya impresas en diccionarios anteriores: pero al menos son plagiarios de buena fe, no se arrojan en absoluto el mérito de la invención.

Este planteamiento de Voltaire en su *Dictionnaire philosophique* [Diccionario filosófico] sobre los hacedores de diccionarios está en sintonía con el de la *Encyclopédie* [Enciclopedia] antes citada. En el siglo XVIII, el término "robo", usado como sinónimo de plagio, aparece todavía en *Les Confessions* [Las confesiones], en el libro XII,

<sup>7</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, París, Gallimard, 1955, pp. 17, 18 y 37 [trad. esp.: *Conversaciones con el profesor Y*, trad. de Mariano Dupont, Buenos Aires, Caja Negra, 2012].

cuando Jean-Jacques Rousseau relata el momento en el que emprende sus "memorias". Al seleccionar primero cartas y manuscritos que podían guiar su trabajo, descubre una laguna; imputa entonces el robo a D'Alembert, listo para "apropiarse de lo que podía convenirle":

Suponía que, engañado por el título de la *Morale sensitive*, él había creído encontrar el plan de un verdadero tratado de materialismo, del que habría sacado en mi contra el partido que bien podemos imaginar. Seguro de que pronto el examen del borrador lo alejaría del error, y determinado a abandonar la literatura por completo, yo me preocupaba poco por estos latrocinios, que no eran los primeros que provenían de la misma mano, y que había aguantado sin quejarme.<sup>8</sup>

Una nota de puño de Rousseau completa la anécdota; esta dice mucho sobre las relaciones entre los enciclopedistas, a veces plagiarios, a veces plagiados:

Había encontrado en sus *Éléments de musique* muchas cosas sacadas de lo que yo había escrito sobre este arte para la *Encyclopédie*, y que él había visto varios años antes de la publicación de sus *Éléments*. Ignoro la injerencia que puede tener en un libro intitulado: *Dictionnaire des Beaux-arts*, pero allí he encontrado artículos míos transcritos palabra por palabra; y esto ocurrió mucho antes de que estos mismos artículos fuesen impresos en la *Encyclopédie*.

Rousseau nos lanza al pasar dos casos de plagio... Pesimista respecto de su época, seguramente no habría rechazado las dos máximas de su contemporáneo, el cínico Nicolas Chamfort:

Hay gente que pone sus libros en su biblioteca, pero el señor... pone su biblioteca en sus libros.

<sup>8</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, op. cit., t. II, p. 381.

La mayoría de los libros actuales parecen haber sido escritos en un día con libros leídos en la víspera.<sup>9</sup>

**El plagio a veces resulta un paliativo muy práctico, incluso agradable**

Abandonemos el campo de las invectivas y de los juicios inapelables. Algunos escritores, en efecto, no dudan en autocalificarse como plagiarios, por falsa modestia, por necesidad ocasional o, a veces, por placer de provocar o de afirmar su descaro. La falsa modestia de un Montaigne deja ver cierta coquetería apenas oculta; al parecer, sus *Essais* [Los ensayos]<sup>10</sup> no serían más que una selección de citas; aunque, en realidad, siente un gran orgullo en mezclar su propia voz con la de los antiguos:

El mundo hormiguea en comentadores; de autores hay gran carestía.<sup>11</sup>

Lo propio que alguien podría decir de mí es que junté aquí un montón de flores extrañas, poniendo de mi caudal tan solo el hilo que las sujeta.<sup>12</sup>

En esta búsqueda de sí mismo que constituyen los *Essais*, no hay duda de que los préstamos, cuya fuente no siempre indica Montaigne, le resultan referencias preciosas, guías, en el contexto incierto de un fin de siglo agitado. La copia forma parte de cierta

<sup>9</sup> Nicolas Chamfort, *Pensées, Maximes et Anecdotes* [1803], selección póstuma, citado en Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, París, Hachette, col. Textes du xx<sup>e</sup> Siècle, 1986.

<sup>10</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, cronología e introd. de Alexandre Micha, 3 vols., París, Garnier y Flammarion, 1969 [trad. esp.: *Ensayos completos*, trad. de Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, Biblioteca Avrea, 2013].

<sup>11</sup> *Ibid.*, III, 13, "De l'expérience" [trad. esp.: *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, 5ª ed., ed. y trad. de J. Bayod Brau, Barcelona, El Acatilado, 2007].

<sup>12</sup> *Ibid.*, III, 12, "De la phisionomie".

filosofía del bienestar. Si, a su turno, Montaigne sueña con ser robado, quizá no sea tanto por orgullo; la satisfacción de figurar entre las autoridades ¿no sería más bien la prueba de que él ha visto con propiedad y ha hablado de forma adecuada?

Quisiera que hubiese alguien que, ayudado por su claro entendimiento, señalara los autores a quienes las citas pertenecen.<sup>13</sup>

Montaigne tiene un homólogo inglés; el humanista Robert Burton saca gran provecho de los antiguos, lo que juzga como un procedimiento útil y respetable:

Como una abeja reúne la cera y la miel a partir de varias flores y hace una mezcla nueva (no se equivocan y no hieren a nadie haciendo su miel), al igual que ellas, puedo decir de mí: ¿a quién perjudico?<sup>14</sup>

Más que un paliativo, el préstamo suele tener la virtud de calmar el cruel sentimiento de impotencia creadora. Se ubica en el camino de la escritura. El escritor, en busca de sí mismo, trata de encontrar su propia verdad a través de los demás. Siguiendo a Montaigne y a Burton, nuestro contemporáneo Marcel Bénabou explica su práctica del plagio en una obra intitulada *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* [Por qué no he escrito ninguno de mis libros]. Como en sus predecesores, la lectura y la escritura representan dos actividades gemelas:

No dejaba una página, un capítulo, un volumen, antes de haber registrado todos los elementos que me parecían en consonancia con mis preocupaciones (a veces bastaba con cambiar *él* por *yo* para obtener resultados satisfactorios), y esta búsqueda de seme-

<sup>13</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, op. cit., II, 10, "Des livres", p. 79.

<sup>14</sup> Robert Burton, *L'Anatomie de la mélancolie* [1621], citado por Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, col. Connaissance de l'Inconscient, 1985, p. 86.

... janzas acabó dándole un cuerpo embrionario a algunos de mis proyectos.<sup>15</sup>

El plagio sirve para desbaratar el acto de creación desmitificándolo. Bénabou llega a decir que los verdaderos plagiarios, denominados "por anticipación", son sus predecesores que, antes que él, han escrito los libros ¡que él debería haber escrito!

Los libros que no escribí [...] existen en las bibliotecas, por palabras, por grupos de palabras, por frases enteras en ciertos casos. [...] De hecho, el mundo me parece lleno de plagiarios, eso hace de mi trabajo una gran caza, la testaruda búsqueda de todos esos menudos fragmentos inexplicablemente robados a mis libros futuros.<sup>16</sup>

El ardid, que tiende a invertir con astucia la relación de plagiado-plagiario, no hace más que retardar el momento de desencantamiento; a fin de cuentas, ¡cuán amargo es el sentimiento de frustración y esterilidad!

Me sentía, pues, doblemente desposeído: de ese libro real que habría podido ser mío pero que otro había escrito, y del libro hipotético que yo habría escrito, aunque sutilmente diferente (una diferencia cuya falta sentía intensamente), si el otro no hubiera vuelto vana tal empresa.

Amiel era de esos que me cortaban pies y manos. Ya lo había dicho todo.<sup>17</sup>

Frente a la constatación del fracaso, el escritor renuncia a un método que no puede más que culminar "en una suerte de laborioso montaje de pedazos redactados y de fragmentos tomados en préstamo". El plagio no compone un libro; a lo sumo resulta "un simple ejercicio de erudición". Escribir no es extraer.

<sup>15</sup> Citado por Michel Schneider, *Voleurs de mots*, op. cit., p. 55.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 57.

Remedio ineficaz para la esterilidad verbal, el plagio es, tomando todo en consideración, un *placer* gratuito que no tiene más fin que en sí mismo; ¿acaso Bouvard y Pécuchet no nos recuerdan “el placer que hay en el acto material de copiar”?<sup>18</sup> Plagiar por puro placer, pero también por odio —placer sádico— del otro, envilecido y remedado; puesto que Flaubert también afirma: “Copia: odio de los grandes hombres”.<sup>19</sup>

Como gran hombre que es, Virgilio no siente ninguna culpa, sino que, por el contrario, tiene un sentimiento de superioridad que lo autoriza a cualquier préstamo. Acusado de haber tomado prestados versos enteros de Ennio, responde simplemente que ha “extraído perlas de un estiércol”. El mismo desprecio se lee en boca de Shakespeare:

Es una jovencita que saqué de los bajos fondos para hacerla entrar en la buena sociedad.

Y hasta orgullo, en Alejandro Dumas, digno conquistador:

El hombre de genio no roba, conquista. Hace de la provincia que toma un anexo de su imperio: la puebla con sus temas, extiende sobre ella su cetro de oro. Me encuentro obligado a decir estas cosas porque, lejos de que se me agradezca haber hecho conocer a nuestro público bellezas escénicas desconocidas, me las marcan con el dedo como robos, me las señalan como plagios. Para consolarme, es cierto que al menos tengo cierto parecido con Shakespeare y Molière, y que quienes los atacaron eran tan oscuros ¡¡¡que ningún trabajo académico conservó sus nombres!!!<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, ed. de Claudine Gothot-Mersch, París, Gallimard, col. Folio Classique, 1999, p. 442 [trad. esp.: *Bouvard y Pécuchet*, trad. de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1999].

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>20</sup> Alejandro Dumas, “Comment je devins auteur dramatique”, en *Revue des Deux Mondes*, 1883; citado en Michel Schneider, *Voleurs des mots*, op. cit., p. 117.

Para disculparse definitivamente, Dumas llega a invocar a Dios:

En cuanto a la creación completa de una cosa, me parece imposible. El mismo Dios, cuando creó al hombre, no pudo o no se atrevió a inventarlo: lo hizo a su imagen y semejanza.

El orgullo del plagiario no debe hacer olvidar el que siente el plagiado, ¡exultante al confirmar, por medio de este favor, la prueba de su éxito! Chateaubriand triunfa:

Unos escritores me hicieron el honor de imitar *Atala* y *René*, al igual que el púlpito tomó prestado mis relatos de las Misiones y de los Favores del Cristianismo.<sup>21</sup>

Y hoy ¿es en este poeta, o en algún otro, en el que piensa Patrice Delbourg en un reportaje en *L'Événement du Jeudi*?

Me gusta recordar (¿desvalijar?) la reflexión de ese poeta que deseaba que al menos uno de sus versos fuese revisitado —sin comillas— para que su vida no hubiese sido totalmente inútil.<sup>22</sup>

El plagiario ofrece a su víctima el reconocimiento de su éxito. ¡No se exigirían ni siquiera comillas para un servicio semejante! En torno a las declaraciones citadas, se forja la idea de que el plagio se presta a dos discursos opuestos: para unos, crimen, robo y objeto de vergüenza; para otros, fuente de placer, tema del que enorgullecerse. Incluso se podría imaginar una escena graciosa en la que plagiados y plagiarios acabarían felicitándose... Y más aún, el plagio despierta en algunos declaraciones francamente reivindicatorias.

<sup>21</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, ed. de Maurice Levallant y Georges Moulinier, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 416 [trad. esp.: *Memorias de ultratumba*, trad. de José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2005].

<sup>22</sup> “Je suis une éponge”, en *L'Événement du Jeudi*, 12 de abril de 1990.

### *El plagio, obra de bien público, es un derecho*

El préstamo, incluso sin indicación de la fuente, es reivindicado por algunos como un derecho, puesto que es obra de bien público. Marmontel, en sus *Éléments de littérature* [Elementos de literatura] (1787), desarrolla esta tesis sobre la utilidad del plagio:

Si aquel que ha tenido algún pensamiento feliz y nuevo no ha sabido expresarlo, o lo ha dejado sepultado en una obra oscura y despreciada, este es un bien perdido, enterrado; es una perla en el estiércol que espera a un lapidario: aquel que sabe sacarla de allí y la usa no hace mal a nadie; el inventor torpe no era digno del hallazgo; este pertenece —como lo hemos dicho— a quien sabe usarlo mejor.<sup>23</sup>

El plagiarlo da cuenta de una utilidad pública al devolver a la sociedad un bien olvidado o estropeado por los predecesores.

En la época de la *Encyclopédie*, el plagio sigue contando con defensores, siempre y cuando aporte un plusvalor: “¿Se le puede reprochar al genio el hecho de haber transformado el cobre en oro?”. Evocando a Racine, Corneille o Molière, Marmontel reivindica el plagio como un derecho reservado a los grandes. ¡Un simple acto de justicia!

Este derecho de refundir las ideas de otro cuando estas son informes no solo tiene su utilidad, veo allí también que se hace justicia. El campo de la invención tiene sus límites y, desde el tiempo en que se escribe, casi todas las ideas primigenias han sido captadas y expresadas muy mal.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Jean-François Marmontel, “Plagiat”, en *Éléments de littérature*, París, Amable Costes et Cie., 1819, pp. 485 y 486.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 489.

En unas líneas, Marmontel suelta lo que está en juego en la propiedad literaria que se plantea en ese siglo: la distinción entre la idea y la expresión, fundamental en materia de derecho de autor, se afirma entonces como remedio al “ya ha sido dicho todo”. Diderot ofrece un ejemplo concreto de este buen derecho que se arroga la Ilustración. Fréron lo acusa de haber extraído bastante de la comedia de Goldoni titulada *Il Vero Amico* [El amigo verdadero] para escribir su *Fils naturel* [El hijo natural]; Diderot se justifica en el discurso de *De la poésie dramatique* [De la poesía dramática]:

Me apropié de ella como de un bien que me hubiera pertenecido. Goldoni no había sido más escrupuloso; se había apropiado de *L'Avare*, sin que nadie se hubiese atrevido a juzgarlo mal; y entre nosotros nunca hubiéramos imaginado acusar a Molière o a Corneille de plagio, por haber tomado prestada tácitamente la idea de alguna pieza, o de un autor italiano, o del teatro español.<sup>25</sup>

Hay que destacar una paradoja: en el preciso momento en que se establecen las leyes sobre propiedad literaria y artística, los autores proclaman a viva voz su derecho a servirse de los fondos comunes de la literatura. Inmersos en una contradicción, aspiran a la vez a preservar su libertad de inspiración —el patrimonio literario es de cierto modo su herramienta de trabajo— y, al mismo tiempo, se esmeran en proteger su bien propio. El siglo XVIII asiste a un rico debate. Y no hay duda de que los enciclopedistas contribuyeron con eficacia a él, afirmando su derecho al préstamo:

Si robamos es únicamente por imitación de las abejas, que solo liban por el bien público, y no podemos decir exactamente que robamos a los autores, sino que sacamos de ellos contribuciones para la ventaja de las letras.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Citado por Roland de Chaudenay, *Dictionnaire des plagiaires*, París, Perrin, 1990, p. 133.

<sup>26</sup> “Plagiarisme ou plagiat”, en *Encyclopédie*.

La formulación es prudente y oculta bien la polémica. En un primer momento, Voltaire se negó a participar en la *Encyclopédie*, vasta empresa de compilación dirigida por un desconocido... En un folleto de octubre de 1750, Diderot debe responder a este tipo de acusaciones:

Pero sin extendernos demasiado en las imperfecciones de la *Cyclopaedia* inglesa, anunciamos que la obra de Chambers<sup>27</sup> no es en absoluto la base sobre la que hemos construido la nuestra, hemos vuelto a confeccionar una gran cantidad de artículos, y no hemos empleado casi ninguno de sus artículos sin adición, corrección o reducción; sencillamente él entra en la categoría de autores que hemos consultado de una forma más especial, y la disposición general es la única cosa que hay en común entre nuestra obra y la suya.<sup>28</sup>

El barón de Holbach subraya el gran proyecto social en el que se inscribe la *Encyclopédie*, lo que justifica la libre utilización de las obras de los autores... ¿incluso hasta el plagio?

Así, la libre comunicación de las ideas es esencial a la vida social [...]. Aquel que ponga obstáculos a la comunicación de las ideas es un enemigo público, un violador despiadado del orden social, un tirano que se opone a la felicidad de los seres humanos.<sup>29</sup>

Otro enciclopedista, Condorcet, interviene incluso de un modo más directo en el debate sobre la propiedad literaria, aunque con el mismo espíritu. Roger Chartier resume su pensamiento del siguiente modo:

<sup>27</sup> Ephraim Chambers, enciclopedista inglés, lanzó por suscripción en 1728 su *Cyclopaedia or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, principal fuente de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert.

<sup>28</sup> Citado por François Moureau en *Le Roman vrai de l'Encyclopédie*, París, Gallimard, col. Découvertes, 1990.

<sup>29</sup> Citado por Georgette y Bernard Cazes, *D'Holbach portatif*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1967.

La propiedad literaria que no tiene límites es injusta, ya que las ideas pertenecen a todos, y es contraria al progreso de las Luces, ya que instituye el monopolio de uno solo sobre un saber que debe ser un bien común. Por eso no podría ser absoluta, sino, por el contrario, severamente limitada por el interés público.<sup>30</sup>

A este florilegio de las Luces le falta la voz de Voltaire, también defensor de la libre comunicación de las ideas y de las obras:

Los espíritus más originales toman prestado los unos de los otros. Esto ocurre tanto con los libros como con el fuego de nuestros hogares; vamos a buscar fuego en casa del vecino, lo encendemos en la nuestra, se lo transmitimos a otros, y pertenece a todos.

“Todo pertenece a todos”, la fórmula se perpetúa y, más allá de las épocas, siempre encontramos a alguien que la interprete. En el siglo XIX, Musset, aunque dice odiar el plagio, se lanza en una defensa *pro domo*. Antoine Albalat lo cita como un modelo, en su tratado sobre *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* [*La formación del estilo*] (1901).

Me han dicho el año pasado que imitaba a Byron...  
¿Acaso no saben que él imitaba a Pulci?...  
Nada pertenece a nada, todo pertenece a todos.  
Hay que ser ignorante como un maestro de escuela  
Para vanagloriarse de decir una sola palabra  
Que nadie aquí abajo la haya podido decir antes que uno.  
Acaso se imita a alguien cuando se plantan repollos.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Roger Chartier, *Culture écrite et société: l'ordre des livres. Lecteur, auteur, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, Albin Michel, 1996, p. 45.

<sup>31</sup> Antoine Albalat, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, París, Armand Colin, 1991, p. 31 [trad. esp.: *El arte de escribir - La formación del estilo*, Buenos Aires, Atlántida, col. Oro, 1961].

Más allá de lo que se haga, noble escritura o trabajo modesto, siempre estamos imitando; esto es lo que sugiere la última imagen. Por lo tanto, el préstamo es legítimo. Sin duda todo depende del tamaño del préstamo y del tratamiento que se haga de él. En su "Apologie pour le plagiat" ["Apología a favor del plagio"],<sup>32</sup> Anatole France apoya un buen uso del plagio, privilegio de los grandes escritores:

El escritor que toma de los otros solo lo que le resulta conveniente y aprovechable, y que sabe elegir, es un hombre honesto.

Existe un plagio autorizado, de buen gusto, que conviene distinguir de una práctica vulgar, tal como la describe Pierre Bayle en su *Dictionnaire*.

Plagiar es quitar los muebles de la casa y la basura, tomar el grano, la paja, el fardo y el polvo al mismo tiempo.

Entonces, ¿dónde están los límites? El preceptor de Luis XIV, La Mothe Le Vayer, preconiza un límite cuantitativo:

Se puede robar como hacen las abejas sin hacer mal a nadie, pero el robo de la hormiga, que roba el grano entero, jamás debe ser imitado.<sup>33</sup>

Para Scudéry, todo depende del origen del préstamo:

Si bien tomé algo de los griegos y de los latinos, no tomé nada de los italianos, de los españoles, ni de los franceses, pues me parecía que lo que era estudio en los antiguos era robo en los modernos.

En el siglo siguiente, Charles Nodier completa y propone una suerte de mapa de la imitación, trazando fronteras de inocencia

<sup>32</sup> Anatole France, *La Vie littéraire*, 4ª serie, París, Calmann-Lévy, 1924, pp. 157-167 [trad. esp.: *La vida literaria*, Buenos Aires, Biblioteca de Crítica, 1924].

<sup>33</sup> Citado por Anatole France, *La Vie littéraire*, op. cit.

y culpabilidad. Su obra, intitulada *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* [Cuestiones de literatura legal. Plagio, suposición de autores, supercherías relacionadas con libros],<sup>34</sup> plantea cuatro casos de imitación de los que verifica su legitimidad. El primero es tomado de La Mothe Le Vayer. Corresponde con el primer grado de la escala: es perfectamente legítima la imitación de los antiguos. Más arriesgada es la imitación de los contemporáneos:

Por lo demás, el plagio de los autores modernos, sean del país que sean, tienen un grado de inocencia menor que el plagio de los antiguos.

Sin embargo, en la categoría de contemporáneos, el préstamo al extranjero es menos equívoco:

Todavía se sigue considerando como imitación el préstamo que un autor hace a una lengua viva, extranjera a la propia.

Además, la imitación de los autores extranjeros puede ser considerada como un enriquecimiento de la lengua nacional... Sin embargo, todas estas distinciones eruditas quedan anuladas si toma prestado un "rasgo admirable":

Creo solamente que hay cierta falta de probidad literaria en apropiarse de un rasgo admirable y hacerlo pasar por propio, ya sea que se lo extraiga de una lengua extranjera, ya sea que se lo extraiga de una lengua muerta.

Pero ¿qué es un "rasgo admirable"? ¡Un verdadero "tema de conciencia", constata Nodier! Mejor dejemos esto...

<sup>34</sup> Charles Nodier, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, París, Imprimerie de Crapelet, 1828; 2ª ed. rev., corr. y aum., Ginebra, Droz, 2003.

El tercer género de imitación o de plagio es el que consiste en poner en verso el pensamiento de un autor nacional e incluso contemporáneo, pero que escribía en prosa.

Así, cuando Voltaire, en *Alzire*, transpone en verso un pasaje de los *Essais* de Montaigne (I, 23, "Divers évènements de même conseil" ["Diversos sucesos del mismo orden"]), no plagia. Tras la distinción de orden cronológica y, después, geográfica, interviene, entonces, el género de la obra —prosa o poesía— y, por último, su calidad: "El plagio que un buen escritor realiza de uno malo" es legítimo.

¡Todos los derechos para el talento! Si Nodier siente la necesidad de establecer criterios de clasificación, es porque el préstamo le parece *inevitable*, premio de todo escritor que participa en la gran obra de la creación; Mallarmé lo confirma a propósito de *Poésies parisiennes* [Poesías parisinas], de su amigo Emmanuel des Essarts, cuya originalidad defiende, a pesar de la visible influencia de los predecesores:

Seguramente fue necesario, para el gusto de estos Señores, procurarse formas de nuestros maestros, dejando de lado sus innovaciones; a cuenta de esto, después de la uva, no le estaba permitido a la lila crecer, porque el ritmo del racimo era inventado...<sup>35</sup>

Y Valéry lo hace en una bonita fórmula:

El león está hecho de ovejas asimiladas.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Stéphane Mallarmé, "Les Poésies parisiennes d'Emmanuel des Essarts", en *Œuvres complètes*, ed. de G. Jean-Aubry y Henri Mondor, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 255.

<sup>36</sup> Citado por Jean Pommier, *Paul Valéry et la création littéraire*, Encyclopédie française, 1946 (lección inaugural pronunciada en el Collège de France, 7 de mayo de 1946).

Está todo dicho. Sobre este tema codiciado, conformémonos, a nuestro pesar, con la fórmula más famosa, de La Bruyère, y con la mejor situada, de Pierre Louÿs:

Todo ha sido dicho y llegamos demasiado tarde, desde hace más de siete millones de años que hay hombres, y que piensan.<sup>37</sup>

Nunca nada nuevo, solo "el lugar de la palabra".

Queda por renovar el modo; esa es la parte de originalidad que puede aportar cada escritor. Podríamos desgranar muchas citas; Pascal lo ha dicho mejor:

Cuando me dicen que no he dicho nada nuevo: la disposición de las materias sí que es nueva; cuando jugamos al juego de palma, tanto uno como otro usamos la misma pelota, pero uno la tira mejor. Me gustaría mucho que me dijeran que me he servido de palabras antiguas. Y así como los mismos pensamientos forman otro cuerpo de discurso debido a una disposición diferente, así las mismas palabras forman otros pensamientos debido a sus diferentes disposiciones.<sup>38</sup>

Oponer las palabras y los pensamientos, la forma y el fondo, no ayuda en absoluto para definir la manera, el estilo, y uno se equivoca cuando se imagina que una escritura original puede limitarse a vestir las ropas de los otros como si fueran ropas nuevas. Pascal describe a la perfección el proceso de creación literaria como un encadenamiento incesante de las ideas y su expresión.

<sup>37</sup> Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, 2 ts., t. I: *Des ouvrages de l'esprit*, París, Librairie Larousse, 1971, p. 35.

<sup>38</sup> Blaise Pascal, *Œuvres*, t. XII: *Les Pensées*, ed. de Léon Brunschvicg, Pierre Boutroux y Félix Gazier, París, Hachette, col. Les Grands Écrivains de la France, 1908-1925, pp. 54 y 55.

### *Nada de originalidad sin origen*

La escritura tiene su origen en la obra de otro, por vía de la influencia, de corrientes y de escuelas, a tal punto que no podría reconocerse ya, en la obra de uno, lo propio de lo ajeno. André Gide preconiza la influencia en la literatura:

Leí tal libro; [...] pero en ese libro había una palabra que no puedo olvidar. Descendió en mí tanto antes que ya no la distingo de mí mismo. [...] Su potencia se debe a que no hizo más que revelarme alguna parte mía que aún me resultaba desconocida.<sup>39</sup>

Pero hay que evitar confundir este “feliz medio de enriquecimiento personal” con “la instrucción” o incluso “el virtuosismo”, artificial, que no consiste más que en la asimilación de los predecesores:

El virtuosismo nunca ha hecho más que producir banalidades. No es tu oficio el que cabe perfeccionar, sino a ti mismo.<sup>40</sup>

La influencia actúa “por parecido”, pero no a través de la imitación servil que se obtiene por una aplicada imitación de los otros, y en las que uno se pierde. Ella es el resultado de una interiorización. Si bien es imposible imaginar una escritura “innatamente espontánea”, los libros de los otros solo pueden aportar como auténtico aquello que uno ya posee en sí mismo. La práctica del plagio, por el contrario, es servil; está condenada a la banalidad y al artificio, aleja al autor de sí mismo.

A la inversa, el miedo al plagio, ligado a la obsesión por la autenticidad, está destinado a la rareza, a la falsa originalidad. ¡Cuán peligroso es el estrecho sendero que conduce del plagio servil a la influencia creadora!

<sup>39</sup> André Gide, *De l'influence en littérature*, París, Proverbe, 1992, pp. 41 y 42.

<sup>40</sup> André Gide, *Conseils au jeune écrivain*, París, Proverbe, 1992, p. 20.

El miedo en parecerse a todos hace entonces buscar [...] cuáles rasgos raros, únicos (incomprensibles a menudo por sí solos), puede mostrar. [...] Quienes temen a las influencias y roban de ellas están confesando tácitamente la pobreza de sus almas.<sup>41</sup>

Y se echan de menos los tiempos en los que “una gran influencia general agrupaba y unía los espíritus sometiéndolos a una gran creencia común”... De ahí, la nostalgia por las escuelas. Por medio de la imitación de los “grandes espíritus rectores” que los arrastran en su camino, se forman pequeños talentos. El fenómeno de repetición, que es el fundamento mismo de un movimiento literario, posee una doble virtud:

A menudo a una gran idea no le basta con un gran hombre para ser expresada, valorizada por completo; un gran hombre no le alcanza: es necesario que varios se dediquen a ella, retomen esta idea primera, la vuelvan a decir, la refracten, le rescaten una última belleza.<sup>42</sup>

Retomada, vuelta a decir y refractada en un juego de espejos, todo esto asegura a la gran obra una realización colectiva que la conduce hasta su culminación. No hay duda de que el plagio tiene algo que ver. Lo que comparten escritura y reescritura importa poco en la dinámica creadora de la escuela: una se alimenta de la otra. Los autores importan menos que la obra; la historia retendrá, más tarde, los grandes nombres. Plagiarios y copistas suelen ser los últimos representantes, mediocres, de una gran idea que acaba siendo vaciada de su sustancia y que llega a su agotamiento. Sin ellos, la exigencia de un nuevo estilo, o de una nueva verdad, no se haría sentir: los plagiarios son los sepulcros indispensables de un momento de la creación literaria.

Si bien Gide alaba los méritos de la escuela, muchos autores piensan, por experiencia personal, que el plagio, como método

<sup>41</sup> André Gide, *De l'influence en littérature*, op. cit., p. 49.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 56.

de aprendizaje, es la mejor escuela de escritura... El humanista Erasmo, en sus *Adagios*, recomendaba a los estudiantes volver a copiar y clasificar en sus cuadernos citas y palabras listas para reproducir en sus propios discursos. Es cierto que era una época en la que los antiguos funcionaban como autoridad, tanto en el plano moral como en el estético. Pero la copia de las bellas obras siempre ha sido practicada, a modo de entrenamiento, por los escritores novatos. Stendhal, Pierre Louÿs, Sartre, Sarraute, Malraux nos han brindado conmovedores testimonios de sus aprendizajes. ¡Semejante antología nos haría sonreír! La "monería" del joven Sartre sería el florón:

A veces detenía la mano, fingía que dudaba para sentirme, con el ceño fruncido, la mirada alucinada, un *escritor*. Por lo demás, adoraba el plagio, por *esnobismo*, y lo llevaba deliberadamente al extremo [...].

Volcaba todas mis lecturas, las buenas y las malas, en desorden, en esos cajones de sastre. Los relatos lo sufrieron; no obstante, fue una ganancia: había que inventar empalmes y, de pronto, me volví menos plagiario.<sup>43</sup>

El plagiario aprende su papel de escritor, al tiempo que se va convirtiendo en él... Nathalie Sarraute relata, en *Enfance [Infancia]*, una experiencia bastante cercana; cuando escribe para la institutriz una redacción sobre "Mi primera pena", deja de lado sus propias palabras, "grisáceas", y va a buscarlas en René Boylesve, André Theuriet y Pierre Loti:

Las palabras con las que presumo no son mis palabras cotidianas, palabras grisáceas, apenas visibles, bastante desaliñadas... estas palabras están como vestidas con bellas ropas, trajes de fiesta... la mayoría han venido de lugares muy frecuentados, en los que hay que tener buenos modales, brillo... han salido de mi selección

<sup>43</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, París, Gallimard, 1964, p. 121 [trad. esp.: *Las palabras*, trad. de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1963].

de fragmentos escogidos, de los dictados y también... [...] En todo caso, son palabras cuyo origen garantiza elegancia, gracia, belleza...<sup>44</sup>

Se trata de expresiones, extraídas de sus lecturas, que dictan el tratamiento para su tema: el otoño más que la primavera a causa de "la dulzura de los rayos de un sol pálido, las hojas de oro y púrpura de los árboles". Un poco más tarde, nuevas lecturas siembran nuevos plagios:

Ahora era de Balzac de quien te venían las palabras...<sup>45</sup>

Ciertamente, la imitación no condena al plagio. Malraux recuerda, en *Les Voix du silence [Las voces del silencio]*, el papel del pastiche en la formación del artista, ya sea escritor o pintor:

Cualquier artista comienza con el pastiche. Ese pastiche a través del que el genio se desliza, clandestino [...]. El realista Courbet es quien denomina los cuadros de su primera exposición: Pastiche florentino, Pastiche de los flamencos.<sup>46</sup>

Con el mismo espíritu, Antoine Albalat toma el recaudo de distinguir entre pastiche y plagio:

El pastiche es la imitación estrecha y servil. Como lo veremos, es un ejercicio de estilo, un medio mecánico de hacerse la mano. En cuanto al plagio, este es un robo desleal y condenable.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, París, Gallimard, col. Folio, 1983, pp. 210 y 211 [trad. esp.: *Infancia*, trad. de M. Teresa Gallego Urrutia y M. Isabel Reverte, Madrid, Alfaguara, 1984].

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>46</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, vol. III: *La création artistique*, París, NRF, col. La Galerie de la Pléiade, 1951, p. 310 [trad. esp.: *Las voces del silencio*, trad. de Damián Carlos Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956].

<sup>47</sup> Antoine Albalat, *La Formation du style...*, *op. cit.*, p. 28.

¿Cómo no evocar aquí la experiencia proustiana, la “virtud purgativa, de exorcismo del pastiche”?<sup>48</sup> El autor de *Pastiches et mélanges* [Pastiches y mezclas]<sup>49</sup> explica, en una carta de 1919 a Ramón Fernández, de qué modo logra deshacerse de ascendientes demasiado invasivos imitando su escritura. A través de este virtuosismo mimético, Proust prepara su propia manera de escribir:

El conjunto era sobre todo para mí un asunto de higiene; hay que purgarse del tan natural vicio a la idolatría y la imitación. Y en lugar de hacer de forma solapada de Michelet o de Goncourt poniendo la firma (aquí iría alguno de los nombres de nuestros más amables contemporáneos), hacerlo abiertamente bajo la forma del pastiche, para volver a bajar y no ser más que Marcel Proust cuando escribo mis novelas.<sup>50</sup>

“El solapamiento” evoca, con total certeza, el plagio, que tan solo difiere del pastiche por la falsedad de la firma. La mala fe que rige la práctica del plagio genera incluso en algunos la ilusión más o menos consciente de ser un verdadero escritor. El uso declarado del pastiche protege contra la tentación más o menos consciente de usurpación. El trabajo de reescritura es incuestionablemente una vía hacia el estilo propio, hacia la obra, pero esta imbricación del yo y del otro nunca puede remplazar totalmente el acto creador. Michel Tournier llega a la misma constatación, cuando confiesa que ha tomado préstamos de Jean-Louis de Rambures, quien refiere la siguiente declaración en un libro titulado *Comment travaillent les écrivains* [Cómo trabajan los escritores]:

<sup>48</sup> Marcel Proust, “À propos du ‘style’ de Flaubert”, en *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 594 y 595 [trad. esp.: *Contra Saint-Beuve*, trad. de Mariano Fiszman, Buenos Aires, Losada, 2011].

<sup>49</sup> Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, París, Gallimard, 1919. Esta selección de textos había sido publicada con anterioridad en *Le Figaro* y en *La Gazette des Beaux-Arts* entre 1900 y 1908.

<sup>50</sup> Marcel Proust, *Correspondance*, t. XVIII, ed. de Philip Kolb, París, Plon, 1990, p. 380 (agosto de 1919, a Ramón Fernández).

Recojo a diestra y siniestra todo lo que me gusta para acopiarlo en mi nido. El problema es revolver todas esas cosas heteróclitas hasta que salga de allí un libro.<sup>51</sup>

Entre invento y copia, el libro nace de una suerte de pillaje lento que preserva el misterio de la creación.

### La literatura es plagio

Hasta el siglo XVII, el plagio podía ser asimilado a una forma de imitación, exageradamente servil, es cierto, pero acorde con la concepción de una literatura elaborada sobre el modelo de los antiguos. En el siglo XX, la comunicación de las ideas y las obras es tal que favorece el libre intercambio en materia literaria. Y no es casualidad que, en el mismo momento, el autor, al perder el monopolio de su creación, se apegue con más virulencia a las leyes de protección de la autoría. El proyecto borgeano del libro único y sin autor, que destina la escritura a una suerte de anonimato, se inscribe en una concepción universalista de la literatura. Valéry ya soñaba con una historia de la literatura, sin nombres de autores, que trascendiera las particularidades de unos y otros. La indispensable fórmula de Giraudoux dice mucho sobre la pretensión de un autor para afirmarse como tal, único y original:

El plagio es la base de todas las literaturas, con excepción de la primera, que de hecho es desconocida.<sup>52</sup>

Entre Italo Calvino, que ve la novela como una “red de conexiones entre los hechos, las personas y las cosas del mundo”,<sup>53</sup> y

<sup>51</sup> Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, París, Flammarion, 1978, p. 163.

<sup>52</sup> Jean Giraudoux, *Siegfried*, 1, 6 [trad. esp.: *Siegfried*, trad. de Luisa Rivaud, Buenos Aires, Losange, 1957].

<sup>53</sup> Italo Calvino, “Quinta lezione. Molteplicità”, en *Leçons américaines*, citado por Dulce María Zúñiga Chávez, *Écriture, réécriture et intertextualité dans Se una*

Umberto Eco, que elige como título para su ensayo *Opera aperta* [*La obra abierta*],<sup>54</sup> se entiende que la noción de plagio deba integrarse a una reflexión más amplia sobre la literatura concebida como una vasta biblioteca viva:

Hasta entonces había pensado que cada libro hablaba de cosas, humanas o divinas, que se encontraban por fuera de los libros. Ahora bien, me daba cuenta de que no era raro que los libros hablaran de libros, dicho de otro modo, que hablaran entre ellos. A la luz de esta reflexión, la biblioteca se me hizo más inquietante. Era, entonces, el lugar de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergamino y pergamino, una cosa viva, un receptáculo de potencias que un espíritu humano no podía dominar, tesoro de secretos que emanaban de tantos espíritus, y que sobrevivían tras la muerte de aquellos que los habían producido, o se habían vuelto sus mensajeros.<sup>55</sup>

Acabemos este florilegio con una frase del dichoso Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo)\* que se propone, en el "Second manifeste" [Segundo manifiesto] de *La Bibliothèque oulipienne* [La biblioteca oulipiana], fundar un Instituto de Prótesis Literaria:

La literatura mundial en su conjunto es la que debería ser objeto de prótesis numerosas y juiciosamente concebidas.<sup>56</sup>

*notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino, tesis doctoral dirigida por Franc Ducros, Universidad Paul-Valéry-Montpellier III, Artes y Letras, 1990.

<sup>54</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, París, Seuil, 1965; ed. orig.: *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962 [trad. esp.: *La obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1985].

<sup>55</sup> Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, trad. de Jean-Noël Schifano, París, Grasset, 1982, p. 293; ed. orig.: *Il nome della rosa*, Milán, Fabbri-Bompiani, 1980 [trad. esp.: *El nombre de la rosa*, trad. de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Lumen, 1980].

\* OuLiPo: Ouvroir de Littérature Potentielle [Taller de Literatura Potencial]. [N. de la T.]

<sup>56</sup> François Le Lionnais, "Manifeste", en OuLiPo, *La Bibliothèque oulipienne*, t. II, París, Seghers, 1990, p. x.

Podemos imaginar un bonito futuro para el plagio... Pero el pintor Max Ernst viene a recordarnos que si toda literatura es plagio, el plagio debe, entonces, elevarse a la altura de un arte sutil y exigente... Presentamos, por puro placer, nuestra fórmula favorita:

Las plumas son las que hacen el plumaje, pero la cola no hace el collage.<sup>57</sup>

¡Qué pena! La cola de nuestro florilegio no se sostiene mucho... Nuestros papelitos se han volado. Capturemos al vuelo el pensamiento, definitivo, de Jorge Luis Borges, recortado de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ficciones*:

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.<sup>58</sup>

El plagio es objeto de un discurso incesante, contradictorio y pasional. Está en boca de todos los autores que se interrogaron sobre su arte. El plagiarlo incluso tiene derecho de ciudadanía, en tanto que personaje de novela, en el corazón de la Obra.

<sup>57</sup> Max Ernst, "Au-delà de la peinture", en *Cahiers d'Art*, núm. 6-7, 1937, retomado en *Écritures*, París, Gallimard, col. Le Point du Jour, 1970, p. 256 [trad. esp.: *Escrituras*, trad. de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Barcelona, Polígrafa, 1982].

<sup>58</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, trad. fr. de Paul Verdevoye, nueva ed. aum., París, Gallimard, 1965, p. 36 (1ª trad. fr.: 1957); ed. orig.: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956; ed. aum.: 1960.

## V. El plagio: un personaje de novela

CUESTIÓN tabú y también objeto de superstición, el plagio goza actualmente de un renovado interés como tema literario. Por ejemplo, para el verano de 1998, la revista *Elle* había elegido atraer a sus lectores “de verano” con un cuento de Daniel Picouly titulado “Plagiat à Argel” [Plagio en Argel]: una muchacha de la burguesía de unos 12 años le pide al joven que ha seducido su corazón que le escriba un poema de amor. ¿Dónde encontrar inspiración, cuando no se ha leído ni *Ana Karenina* ni *La Duchesse de Langeais* [*La duquesa de Langeais*]? Además, consultar el diccionario de rimas “es hacer trampa. Es como copiarse en un examen. En lugar de eso, tomé mi libro sobre Argelia [...]. Mezclando el título y cambiando algunas palabras, tendría que funcionar”. Pero ¿cómo fingir semejante talento cuando se cometen tantas faltas de ortografía? Finalmente, el niño es desenmascarado, atrapado en flagrante delito de robo descarado. Triste final para un primer amor...

El tema del plagio ofrece múltiples recursos a la imaginación del escritor: de la astucia inocente al escándalo, del enigma al ajuste de cuentas, de la broma a la crisis de identidad, el tema del doble robado cuenta con una buena cantidad de ingredientes que los novelistas aprecian. Algunos relatos, novelas o cuentos, tejidos sobre la base del hilo temático del plagio, llamaron nuestra atención. A pesar de su desigual mérito literario, cada uno de ellos contribuye a comprender mejor lo que está en juego intelectual y psicológicamente en esta práctica textual. Para el novelista, más que un motivo literario, el plagio es una oportu-

nidad ideal de expresar sus angustias, sus obsesiones y sus vergüenzas, de una manera indirecta.

### **Quien roba una obra roba una vida: palabra de plagiado**

Mi obra es mi vida. Basándose en esta convicción, el escritor plagiado ve en el robo de su obra el robo de su propia vida, es decir, un crimen. En "Le dernier plagiat" [El último plagio],<sup>1</sup> Bill Pronzini y Barry N. Malzberg imaginan a un escritor exitoso cuyo reconocimiento se debe a sus plagios. Pero, un día, Lawrence Spohr, un autor desconocido, decide vengarse después de haberse asegurado de que la novela de Zuckermann, *Ajuste de cuentas*, es claramente un plagio de su recopilación de *Historias policiales misteriosas*:

Usted se contentó con maquillar un poco la historia y cambiar los nombres de los personajes. Pero el relato sigue siendo propiedad mía. [...] Usted es inteligente. No lo copió palabra por palabra. Transformó el texto lo suficiente como para sembrar la duda. Todos los abogados que he consultado desde hace diez años me dijeron que no tenía ninguna posibilidad de ganar un juicio en su contra.

Destruído por el fracaso y la humillación, Spohr decide matar a su plagiario. Quitarle la vida a quien le robó su obra: ¡el sueño de muchos plagiados!

Pero el plagiado hace el papel de la eterna víctima frente a la astucia del plagiario. El hábil Zuckermann sabe despertar piedad: "¡No me mate! Déjeme escribir una confesión. Todo el mundo sabrá que todo mi éxito se lo debo a usted". En un abrir y cerrar de ojos, el revólver pasa de manos del plagiado enternecido al plagiario, a quien le basta con seguir al pie de la letra el libreto que su víctima había imaginado para su venganza: "Solo

<sup>1</sup> Cuento inglés cuya traducción francesa fue publicada en 1992 por la Librairie des Champs-Élysées.

me queda transformar un poco la trama, invertir los nombres de los protagonistas". Por lo demás, es lo que siempre ha hecho. Plagio de obra, plagio de vida. Es lo que se llama el "último plagio". Así, el plagiario le robó hasta su venganza. Del delito al crimen, cuando el delito es un plagio, parece haber un itinerario bien trazado. Lo que demuestra que esta clase de herida, el robo de una obra, es mortal. En efecto, la obra no es un objeto de propiedad banal: la ausencia de extranjería de la obra respecto de su autor la convierte en un bien difícilmente defendible y vuelve terriblemente vulnerable a su propietario.

La novela de Jean-Marie Poupart, *Bon à tirer* [Listo para imprimir] (Boréal, 1993), no pertenece explícitamente, como la novela anterior, al género policial. Pero se relaciona con él: a su personaje principal, Thomas Charbonneau, empleado de una editorial y escritor, su nuevo director adjunto, Vincent Mauger, ha plagiado su última novela:

Mauger tiene la insolencia de publicar un texto para jóvenes que es el pirateo integral de un manuscrito del que soy el autor, un manuscrito que, seis meses antes, Mauger se había dado el gusto de rechazar con el dorso de la mano.

El libro ganó incluso el Premio de las Librerías. Sea como fuere, Thomas sería incapaz de probar su autoría: de la rabia, se había desecho de su manuscrito después de que le fuera rechazada su publicación. Finalmente, los dos individuos se cruzan palabras bastante violentas. Y a la noche, cuando Thomas baja a buscar su auto al estacionamiento, llega en el mismo momento en el que Mauger es asesinado de un tiro por su exesposa, Geneviève Sabourin. Con poca fortuna, Thomas venía de retirar un fusil que un amigo suyo había dejado para reparar. ¿Cómo evitar que se piense que el plagiado no es el verdadero culpable? Móvil: la venganza. Robo de obra igual a robo de vida.

Incluso, durante un breve instante, esta es la sensación del interesado, que no puede evitar identificarse con el asesino; desde

el momento en que percibe a Mauger, a 20 metros de él en el estacionamiento,

fantasea con una escena de la que sería la estrella, escena durante la cual correría el cierre de la funda de nailon para sacar el fusil y apuntarle a ese canalla de Mauger. [...] Un disparo atraviesa el calor pesado del estacionamiento [...]. En el transcurso de tres segundos que duran una eternidad, pasmado, se pregunta si la descarga que abatió a Mauger no se disparó accidentalmente de su fusil.

La duda se disipa cuando él mismo se ve amenazado por el tirador. Así, la escena del crimen se encuentra hábilmente duplicada: dos identidades se confunden en un mismo deseo de venganza, el de la exesposa traicionada y el del escritor plagiado. Finalmente, Thomas se verá limpio de toda sospecha y el verdadero asesino será identificado.

Otras obras de ficción ponen en escena a plagiados amenazados en su propia vida por el plagiario, preocupado por hacer desaparecer toda huella de su delito. El soldado rumano Décébal Hormuz, protagonista de la novela de Virgil Gheorghiu *Dieu ne reçoit que le dimanche* [*Dios solo recibe los domingos*], se salva por poco de que el régimen soviético lo elimine cuando está a punto de ser reconocido en Europa como un auténtico escritor. En efecto, toda su obra fue vampirizada por un alto jerarca del ejército rumano de nombre predestinado, Drácula:

Tus libros son mi creación. Quiero que ella viva. Tú no puedes sentir lo mismo que yo que los he arrancado de mis entrañas. Tú no hiciste más que firmarlos. Son mi carne, mi sangre y mi respiración. Quiero que vivan incluso al precio de ser encarcelado.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Virgil Gheorghiu, *Dieu ne reçoit que le dimanche*, París, Plon, 1975, p. 413 [trad. esp.: *Dios solo recibe los domingos*, trad. de Jordi Marfà, Barcelona, Luis de Caralt, 1977].

Una sensación similar de atentado a la intimidad del ser se expresa en Léo, personaje de una novela de Michael Krüger, *Himmelfarb*,<sup>3</sup> quien se dirige a su plagiario así:

Lo que me interesaba era saber en qué momento decidiste hacerme morir en tu mente. Seguramente tiene que haber habido un día en el que pensaste: [...] yo puedo [...] comer su alma y publicar su manuscrito con mi nombre.

En un cuento de Théophile Gauthier, "Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann" [Onuphrius o las vexaciones fantásticas de un admirador de Hoffmann],<sup>4</sup> el artista, privado de su obra, se siente devastado en lo más profundo de sí mismo y se hunde en la locura. En otro relato de Georges Perec, "Le voyage d'hiver" ["El viaje de invierno"],<sup>5</sup> el joven Vincent Degraël descubre un libro de Hugo Vernier en el que figuran fragmentos de las principales obras del simbolismo. ¿Se trata de un plagio por anticipación o de un inmenso plagio cometido por los grandes escritores de fines del siglo XIX? Nadie podría decirlo porque todos los ejemplares de ese libro desaparecieron misteriosamente... Un vasto complot parece haber sido organizado para destruir todas las huellas de una obra demasiado comprometida para la historia literaria.

El plagio, tema pasional, ofrece una temática ideal para un novelista. Odio, venganza y traición son otros tantos recursos dramáticos susceptibles de fabricar una buena trama. En especial, el plagio

<sup>3</sup> Michael Krüger, *Himmelfarb*, trad. fr. de Claude Porcell, París, Seuil, 1996, p. 92.

<sup>4</sup> Théophile Gauthier, "Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann", en *Les Jeunes-France, romans goguenards suivis de contes humoristiques*, París, G. Charpentier y E. Fasquelle, 1894, pp. 25-70.

<sup>5</sup> Georges Perec, "Le voyage d'hiver", en *Le Magazine Littéraire*, núm. 193, marzo de 1983; *Le voyage d'hiver*, París, Seuil, col. La Librairie du XX<sup>e</sup> Siècle, 1993 [trad. esp.: *El viaje de invierno*, trad. de Juan Barja de Quiroga Losada, Madrid, Abada, 1993].

permite que el escritor exprese la obsesión que le genera la impotencia creadora, su miedo al vacío, vacío de palabras, vacío de ser.

### *Al robarle al otro, me hundo yo: palabra de plagiarlo*

El plagiarlo busca compensar un vacío de palabras por medio de la copia. Último recurso fatal, porque la palabra no es un ectoplasma;<sup>6</sup> al contrario, parece presentar las propiedades del injerto.<sup>7</sup> Una vez trasplantada en la obra receptora, la palabra transmite su propia particularidad, que proviene de su propietario auténtico. En definitiva, para evitar el rechazo, el autor plagiarlo solo puede someterse al cuerpo extranjero, perdiendo así una parte de su propia identidad. La magnífica novela de Henri Troyat *Le Mort saisit le vif* [*El muerto se apodera del vivo*] describe trágicamente esta fatalidad de la alienación por medio del plagio.

El plagiarlo, Jacques Sorbier, se convirtió en una víctima digna de lástima desde que su mujer, una viuda llamada Suzanne, le propuso publicar con su nombre el manuscrito de su difunto marido:

Si lo publicas con el nombre de Georges, tendrás a toda la familia Galard persiguiéndote. Habrá que compartir los derechos de autor con los parientes, seguramente presentarles las pruebas de imprenta...<sup>8</sup>

Una vez superados los pesados remordimientos, Jacques acepta jugar a los plagiarlos. La novela obtiene un gran éxito y el Premio Maupassant. Avergonzado por esta gloria inmerecida, Jacques ter-

<sup>6</sup> Definición de la *Enciclopedia Universal*: "Zona exterior más transparente del citoplasma de las células".

<sup>7</sup> Definición del *Diccionario de la Real Academia Española*: "Fragmento de tejido vivo que se implanta en una parte del cuerpo para reparar una lesión, o con fines estéticos".

<sup>8</sup> Henri Troyat, *Le Mort saisit le vif*, París, Plon, 1942, p. 25 [trad. esp.: *El muerto se apodera del vivo*, trad. de Manuel Bosch Barrett y Alejandro Liaño, Barcelona, Plaza & Janés, 1961].

mina convenciéndose de su talento personal: "Tranquilamente puedo merecer, más tarde, los elogios con los que me distinguen erróneamente ahora. Volverme digno de los que me admiran". Lamentablemente, *Noche negra*, su "segunda" novela escrita, esta vez, por su propia mano, ni siquiera es considerada digna de ser publicada. Ante la impotencia que siente, cae en una especie de delirio en el que poco a poco se siente invadido por su plagiarlo, Georges Galard, hasta que llega a vestirse con la ropa de este último. A fin de apropiarse del talento de Galard, busca aprisionar su cuerpo en el molde de la ropa de Galard, y a través de su cuerpo, su propia alma: "Así, yo le ofrecía una copia grosera de su cuerpo mortal para que se depositara allí. Le tendía la trampa de mi semejanza". Pero ¿qué queda de Jacques? "No me animo a elegir entre su vida y mi muerte. Uno de nosotros dos está de más. ¿Quién?" Rápidamente la duda deja lugar a una inquietante certeza:

Tú no puedes saber que él se deslizó dentro de mí a mis espaldas, que se vengó instalándose en mí, dirigiendo mi cara, mis gestos... Todo lo que soy verdaderamente, él lo devora y se fortalece con ello. Y lo odio por ser más fuerte que yo. ¿Crees que le robé? Pero, ahora, ¡él es quien me roba! ¡Pronto Jacques Sorbier no existirá más!<sup>9</sup>

Inexorablemente, Jacques pierde su identidad. Esta novela de Henri Troyat presenta la versión moralizante de una práctica de escritura delictiva: el plagio no genera ningún beneficio. Muy por el contrario, a una falsa gloria le sigue de cerca la destrucción. Otra lección que tranquiliza: el talento es identificable por los editores y por el público, que no se equivocan. No es posible ninguna trampa. La prueba es que la primera novela robada no le permite a Jacques Sorbier engañar a los editores sobre la calidad de la "segunda" novela, escrita por él mismo. Todo termina encontrando su lugar correcto, su mérito propio: a los muertos les toca volver a dormirse y a los mediocres, borrarse. La única huella que queda de este episodio es un libro cuya extraña his-

<sup>9</sup> Henri Troyat, *Le Mort saisit le vif*, op. cit., p. 252.

toria será ignorada para siempre. Tal vez hayamos leído otros libros como este.

Pascal Bruckner también retrata el itinerario de un plagiario en la novela *Les Voleurs de beauté* [*Los ladrones de belleza*]. “Cobijo en mí a un cadáver”, confiesa Benjamin Tholon a su llegada a la guardia del hospital. El mismo vacío de identidad, acosado por un fantasma agobiante... ¡Son los síntomas del plagiarismo!

Después de haber hecho trampa en sus diplomas, después de haber servido de “negro” y luego de falsario por cuenta de un editor, Tholon se convirtió en plagiario por su propia cuenta... Para convertirse en un escritor exitoso, el impostor desarrolló una metodología infalible de siete puntos, fundada en la prudencia: no robar, arañar; “solo plagiar a los muertos”. Y todo esto reforzado por un sistema de autojustificación que vuelve casi moral el delito: soy un “carroñero” que salva a los clásicos del “purgatorio”, “mi rapiña era un acto de amor”. Sin embargo, Hélène termina descubriendo la superchería y pretende convertir a Benjamin en un verdadero escritor. Fracaso total: “Soy un ser compuesto enteramente de préstamos”, “destruido por la masa de escritos publicados antes de mí”.

Durante un periplo en Suiza, Hélène y Benjamin se encuentran apresados en el chalé de una especie de Barba Azul que captura a las bellezas para quitarles la vitalidad inhalándosela. Entonces, los Steiner le proponen a Benjamin un terrible trato:

Usted nos cede a Hélène, nosotros la encerramos y usted tiene el derecho de inhalarla, de absorber su formidable vitalidad, usted, a quien le hace tanta falta.<sup>10</sup>

Después de su baño de juventud, Benjamin recupera la libertad, pero ocurre que poco a poco se ve invadido por un espasmo doloroso que lo desfigura:

<sup>10</sup> Pascal Bruckner, *Les Voleurs de beauté*, París, Grasset, 1997, p. 263 [trad. esp.: *Los ladrones de belleza*, trad. de Mercedes y María Corral, Barcelona, Tusquets, 1998].

Era su venganza. Ella volvía a atraparme destiñéndose en mí, surgiendo de lo más íntimo para desposeerme. [...] Yo la había incorporado respirándola, su figura se superponía a la mía.<sup>11</sup>

¡Justo castigo para un plagiario! Podríamos creer que estamos relejendo a Troyat... En este caso, la privación trágica de sí mismo también está representada en su dimensión física y carnal, que simboliza el vacío verbal del plagiario.

### *¿Alguna vez escribí algo realmente mío?: pregunta de un escritor a sí mismo*

Plagiado y plagiario son las dos caras opuestas del escritor, confrontado al miedo del fracaso y a la obsesión del reconocimiento. Allí donde se esperaba la oposición de puntos de vista, aparece, al contrario, el retrato duplicado de una víctima. Un cuento de Stephen King, “Secret Window, Secret Garden” [“Ventana secreta, jardín secreto”],<sup>12</sup> resume en el seno de un mismo personaje estas dos tendencias del escritor que lo convierten a veces en un plagiado, a veces en un plagiario. El tema del desdoblamiento, al que ya se le había sacado provecho en *Le Mort saisit le vif* y en *Les Voleurs de beauté*, adquiere aquí una dimensión fantástica. El escritor, a la vez culpable y víctima, deudor y acreedor, lleva la insostenible ambigüedad hasta la locura.

Ante todo, para que sea más claro, vamos a restituir el hilo de la historia: Morton Rainey, autor de novelas exitosas, recibe un día la visita de un desconocido que lo acusa de plagio. En el manuscrito que este le presenta, efectivamente reconoce, palabra por palabra, el texto de uno de sus cuentos, “Sowing Season”

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>12</sup> Stephen King, “Vue imprenable sur jardin secret”, en *Minuit 2*, trad. fr. de William Oliver Desmond, París, J'ai lu, 1993; ed. orig.: “Secret Window, Secret Garden”, en *Four past Midnight*, Nueva York, Viking, 1990 [trad. esp.: “Ventana secreta, jardín secreto”, en *Las cuatro después de medianoche*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990].

[Época de siembra]. Solo varían el título, “Ventana secreta, jardín secreto”, y el final. Preso de una sensación de culpabilidad inexplicable, comprende, entonces, que inconscientemente esperaba que un día u otro llegara esta acusación, aun si las fechas de publicación de los dos originales confirman la anterioridad de su manuscrito. Esto no impide que Shooter se vuelva cada vez más amenazante. Morton se siente progresivamente invadido por una sensación de persecución. Alertado por un ruido, toma un atizador para terminar con aquel que lo acusa. Pero es su propia imagen la que destruye en un espejo. Y como si Shooter fuera el testigo íntimo de la debilidad moral de su pretendido plagiarlo, por teléfono le informa una nueva exigencia: tendrá que escribir una historia para él, a fin de redimirse de su plagio.

Poco después, Morton descubre el cadáver de su amigo Greg Carstairs, asesinado con sus propias herramientas. En ese mismo momento, su razón tambalea. Se encuentra solo, frente a sus fantasmas. Porque, un día, realmente plagió a alguien, a John Kintner, en la época en que ambos eran alumnos de un curso de escritura creativa. Y la falta, enterrada, emerge ahora a su conciencia. Examinando con más detenimiento el manuscrito de Shooter, descubre que fue escrito en su propia máquina de escribir. Ya no quedan más dudas, la siniestra verdad se impone: John Shooter es un invento de su mente enferma. Morton se ha identificado totalmente con ese personaje imaginario, espíritu vengador de Kintner...

Sin embargo, Amy no cree del todo en la locura de su marido; más bien ve en esta locura un signo de grandeza creativa:

Lo que yo creo es que John Shooter existió —replica ella—. Lo que yo creo es que fue la creación más grande de Morton, un personaje tan evidentemente lleno de verdad que se convirtió en real.<sup>13</sup>

El ingenioso cuento de Stephen King pone en escena las obsesiones del escritor, que se hacen concretas por medio del crimen y de sus fantasmas. El plagio es el tema en el que todo confluye:

<sup>13</sup> Stephen King, “Vue imprenable sur jardin secret”, *op. cit.*, p. 563.

llegado a un momento de duda en su vida de escritor, Morton sufre un bloqueo de escritura; ante su impotencia creadora, lo carcome un terrible sentimiento de culpabilidad: ¿nunca escribió nada verdaderamente suyo? Por lo demás, según su concepción de la escritura, siempre se asimiló a un ladrón.

A veces la gente le preguntaba de dónde sacaba sus ideas, y aunque él se burlaba de la pregunta, siempre lo hacía sentirse vagamente avergonzado, espurio. Al parecer, creían que en alguna parte había un Depósito Central de Ideas [...] y que él debía tener un mapa secreto que le permitía ir hasta allí y volver.<sup>14</sup>

El autoconvencimiento de plagio no hace sino traducir la aplastante humillación del escritor, confrontado a la duda y fatalmente incapaz de presentar la menor prueba de su talento auténtico. Deudor insolvente, el autor se deja sumergir por sus vacilaciones, dispuesto a abdicar su identidad de escritor. Manifiesta su miedo por el origen, hasta el punto de poner en tela de juicio su propia capacidad para escribir y hasta el punto de convencerse de ser un plagiario.

¿Acaso no es esa la obsesión de Jacques-Adolphe, el protagonista de la novela de Jacques Chessex, *L'imitation* [La imitación]? Admirador apasionado de Benjamin Constant, este pálido escritor no es más que un sustituto del maestro:

Reflexionaba sobre mi semejanza con usted, quien a veces me dicta mi conducta y a veces me impide vivir, si hace falta que en todas las circunstancias una ley fije mi mirada hacia usted. ¿De dónde viene semejante imantación?<sup>15</sup>

Eugène Frolon, el comerciante de telas de un cuento de Philippe Claudel, “L'autre” [El otro], sufre el mismo fenómeno de imantación por un célebre escritor, Rimbaud, con el que termina confundiendo su destino:

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>15</sup> Jacques Chessex, *L'imitation*, París, Grasset, 1997, p. 100.

—Pero el otro, el otro... que me mira todas las noches y que se inclina sobre mí... y que se me parece tanto... ¿Dónde está ahora?

—¿El otro?, ¿qué otro?

—El otro... el que tanto busqué... Rimbaud.

El médico lo miró muy sorprendido, luego terminó diciendo con un tono de evidencia que choca con la necedad:

—Pero... ¡Rimbaud es usted!<sup>16</sup>

La impotencia creadora acosa a muchos plagiarios de ficción, ávidos de reconocimiento social y dispuestos a ceder a la tentación del plagio para llevar a cabo su sueño. En el cuento de Didier Daeninckx, “Le manuscrit trouvé à Sarcelles” [“El manuscrito encontrado en Sarcelles”],<sup>17</sup> un obrero de la periferia parisina encuentra por casualidad un manuscrito olvidado en un taxi y se pone a soñar con otra vida... De la misma manera, el mozo del café de la novela de Martin Suter, *Lila, Lila*,<sup>18</sup> proyecta conquistar la fortuna y el corazón de su amada publicando con su nombre un manuscrito que encontró de milagro en el cajón de una vieja mesa de luz comprada en una tienda de antigüedades. En la novela de James Hadley Chase, *Eva*,<sup>19</sup> un novelista necesitado de un *best seller* es quien espera, él también, triunfar en Hollywood para seducir a la fascinante Eva. En cuanto a Dominique Labattut-Largaud, el protagonista de una novela de Hubert Monteilhet, *Mourir à Francfort* [Morir en Fráncfort],<sup>20</sup> es

<sup>16</sup> Philippe Claudel, “L’autre”, en *Les Petites mécaniques*, París, Le Mercure de France, 2003, p. 107.

<sup>17</sup> Didier Daeninckx, “Le manuscrit trouvé à Sarcelles”, en *Passages d’enfer*, París, Denoël, 1998, pp. 25-40 [trad. esp.: “El manuscrito encontrado en Sarcelles”, en *ANV, Nouvelles. Antología del nuevo cuento francés*, trad. y ed. de Eduardo Berti y Mariel Ballester, Madrid, Páginas de Espuma, 2005].

<sup>18</sup> Martin Suter, *Lila, Lila*, trad. fr. de Olivier Mannoni, París, Christian Bourgois, 2004; ed. orig.: *Lila, Lila*, Zúrich, Diogenes, 2004 [trad. esp.: *Lila, Lila*, trad. de Helga Pawlowsky, Barcelona, Anagrama, 2005].

<sup>19</sup> James Hadley Chase, *Eva*, trad. fr. de J. Robert Vidal, París, Gallimard, col. Série Noire, 1947; ed. orig.: *Eve*, Londres, Corgi Childrens, 1975 [trad. esp.: *Eva*, trad. de Estela Canto, Barcelona, RBA, 2008].

<sup>20</sup> Hubert Monteilhet, *Mourir à Francfort*, París, Fallois, 1989.

académico y novelista en sus ratos libres; desea sobre todo paliar una falta de inspiración total, que le impide cumplir con un contrato con su editor. Nada más simple que copiar una obra completamente desconocida del abate Prévost para reconciliarse consigo mismo y encontrar su libertad. Pero cuando la joven Cécile, alumna de Dominique y empleada de la Biblioteca Nacional, descubre la superchería, decide revelarlo todo para castigar a ese profesor ingrato del que se enteró por su diario íntimo que solo finge amarla para asegurarse su silencio. El plagiario, después de haber hecho callar a su alumna estrangulándola, decide suicidarse.

Como si existiera una moraleja, los plagios cometidos por los personajes de ficción pocas veces les ofrecen a sus autores lo que esperaban lograr y el final suele acabar en tragedia. Vale más resignarse a la página en blanco, como aquel personaje de *Tropic of Cancer* [Trópico de Cáncer] de Henry Miller: el escritor Van Norden, obsesionado por el libro original y el miedo de plagiar, nunca pudo escribir una sola línea; en cambio, pasó su vida verificando en los demás que lo que él quería escribir no estaba allí:

El libro ha de ser absolutamente original, absolutamente perfecto. Por eso es por lo que, entre otras cosas, le resulta imposible empezar. En cuanto se le ocurre una idea, empieza a impugnarla. Se acuerda de que Dostoievski la usó, o Knut Hansum, o algún otro autor. “No estoy diciendo que quiera ser mejor que ellos, pero quiero ser diferente”, explica. Y, por eso, en lugar de ponerse a escribir su libro, lee autor tras autor para asegurarse absolutamente de que no va a hollar su propiedad privada. Y cuanto más lee, más desdenoso se vuelve. Ninguno de ellos es satisfactorio; ninguno de ellos llega al grado de perfección que se ha impuesto a sí mismo.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Henry Miller, *Tropique du Cancer*, París, Denoël, 1945; trad. fr. de Henri Fluchère, Gallimard, col. Folio, 1972, p. 194; ed. orig.: *Tropic of Cancer*, París, Obelisk Press, 1934 [trad. esp.: *Trópico de Cáncer*, trad. de Mario Guillermo Iglesias, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1964].

Es cierto que a Van Norden le hubiera costado encontrar a quién plagiar: ninguna obra le habría parecido a la altura de su ambición artística...

### **La literatura como plagio: universal y eternamente vuelta a empezar...**

¿Cómo evitar la obsesión del plagio? En un cuento intitulado "Pierre Ménard, autor del *Quijote*", extraído del libro de cuentos *Ficciones*, Jorge Luis Borges pone en escena a un escritor imaginario del siglo xx, oriundo de Nîmes, que lanza un extraño desafío a la literatura: con una audacia nunca igualada, decide reescribir el *Quijote* de Cervantes. Pero esta reescritura está completamente sublimada, porque Ménard pretende llegar a la misma obra, utilizando los mismos medios que utilizó Cervantes algunos siglos antes: misma lengua, misma religión, mismas experiencias que su predecesor:

El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes.<sup>22</sup>

Partiendo de una identificación perfecta con el autor, Ménard emprende la tarea de alcanzar la obra modelo, según un determinismo que no deja ningún lugar al azar literario. Como si la obra fuera una necesidad, determinada por el conjunto de características de su autor.

Extraño autor aquel que considera la literatura desde el ángulo de los medios utilizados —el detalle—, en detrimento del resultado final, una obra ya escrita. Pero tomar como plagio ese acto de escritura heroica implicaría un contrasentido. Efectiva-

<sup>22</sup> Jorge Luis Borges, "Pierre Ménard, auteur du *Quichott*", en *Fictions*, trad. fr. de Paul Verdevoye, nueva ed. aum., París, Gallimard, 1965, p. 46 (1ª trad. fr. en 1957); ed. orig.: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956; ed. aum.: 1960.

mente, si Ménard reconoce haber leído el *Quijote* a los 12 o 13 años, no por eso deja de considerarse como el verdadero autor de ese nuevo *Quijote* del que logra volver a componer los capítulos ix, xxxviii y un fragmento del capítulo xxxii:

Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.<sup>23</sup>

De ninguna manera se trata de copiar, sino claramente de *escribir* una obra verbalmente idéntica, en realidad, más sutil, más rica. Incluso, si hubiera que entregarle a uno o a otro el premio al mérito, Ménard le ganaría a Cervantes:

Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea.

Más que una superchería o una broma, este cuento de *Ficciones* revela cierta concepción de la obra literaria, para siempre inseparable de su contexto espacio-temporal. Por el simple hecho del desfase cronológico, toda obra, aunque haya sido copiada, es una obra nueva, portadora de un nuevo sentido. ¡Y qué importa el plagio! Entonces, podemos preguntarnos sobre lo que constituye el valor de una obra de arte. ¿Es la interpretación que se le da —pero, entonces, todo el mérito le corresponde al lector— o son los medios para llegar a ella, su sentido intencional?

Dado que la historia de la obra parece tan decisiva para su contenido, hay que precisar el origen probable de este singular relato. En su biografía de Borges, Emir Rodríguez Monegal<sup>24</sup>

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>24</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, trad. de Alain Delahaye, París, Gallimard, col. Leurs Figures, 1983, p. 148 [trad. esp.: *Jorge Luis Borges. Una biografía literaria*, trad. de Homero Alsina Thevenet, México, Fondo de Cultura Económica, 1987].

supone que Borges encontró la idea de su Ménard leyendo *Promenades littéraires* [Paseos literarios] (1912) de Rémy de Gourmont. Un artículo de *Promenades littéraires* está dedicado a “Louis Ménard, un místico pagano”, inventor del colodión,<sup>25</sup> pintor de la Escuela de Barbizon y poeta. Dicho poeta, brillante aficionado a la parodia, “intentó reescribir ciertas obras perdidas de los trágicos griegos e intentó, incluso, una versión del *Prometeo liberado* de Esquilo [obra perdida], que escribió en francés para comodidad de sus lectores, aunque hubiera preferido [según De Gourmont] usar el verdadero griego de Esquilo”.<sup>26</sup> Henos aquí cerca del Pierre Ménard de Borges. Sobre todo porque ese hombre original también era aficionado a la lectura anacrónica de los clásicos, como lo cuenta De Gourmont: “Cuando leía a Homero, pensaba en Shakespeare, colocaba a Helena ante la mirada extraviada de Hamlet y se imaginaba a la desdichada Desdémona a los pies de Aquiles”.<sup>27</sup> Del verdadero Louis al Pierre de ficción, Borges dio el paso a favor de una reminiscencia creadora: “El Ménard de De Gourmont fue, seguramente, la semilla que, con la ayuda de otros numerosos escritores (Mallarmé, Valéry, Unamuno, Larreta, tal vez, y, por supuesto, Carlyle y De Quincey), se convirtió finalmente en el Ménard de Borges”. Aquí está retratado el proceso de creación literaria a través de ingestión y rebotes, tan característico de la escritura borgeana.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Definición del *Diccionario de la Real Academia Española*: “Disolución en éter de la célula nítrica, empleada como aglutinante en cirugía y para la preparación de placas fotográficas”.

<sup>26</sup> En homenaje a ese gran hombre que fue Louis Ménard, recordemos la tesis magistral de Henri Peyre, *Louis Ménard, 1822-1901*, Yale University Press, 1932, que cuenta toda la historia de *Prometeo liberado* (pp. 38-48).

<sup>27</sup> Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires*, citado en Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges...*, *op. cit.*

<sup>28</sup> Hay que agregar a este juego de espejos una última anécdota que se relaciona con el Ménard de *Promenades littéraires*: De Gourmont señala que un investigador estadounidense “redescubrió” el colodión de Ménard y logró obtener una patente de invención internacional a su propio nombre que no era otro que Maynard... ¡Estamos ante un caso de plagio científico!

En el cuento “Pierre Ménard, autor del *Quijote*” hay que ver una demostración caricaturesca y provocadora de lo que es la literatura: “Vasta creación anónima en la que cada autor no es más que la encarnación fortuita de un Espíritu intemporal e impersonal”.<sup>29</sup> La noción de autor ha perimido. ¿Qué ocurre con la de plagio, que solo tiene sentido respecto de una firma, firma robada?

Pierre Ménard sigue fascinando por el desconcierto que genera. E incluso, gracias al especialista en la obra de Borges, Michel Lafon, se convirtió en un “verdadero” personaje de novela: en *Une vie de Pierre Ménard [Una vida de Pierre Ménard]*,<sup>30</sup> Maurice Legrand informa al lector que va a escribir “un libro testimonial” que pondrá fin a un “malentendido”: Pierre Ménard realmente existió y él lo conoció. Legrand nos asegura que ese personaje que Borges presenta como ficticio en el famoso cuento de *Ficciones*, en realidad fue el inspirador de una buena cantidad de grandes escritores, Gide o Valéry, plagarios en sus ratos libres... No obstante, colmo de la paradoja, parece que Ménard nunca había logrado escribir, salvo un texto llamado *Le Jardin des plantes de Montpellier* [El jardín de plantas de Montpellier], del que Maurice Legrand solo encontró algunas páginas perdidas, y una novela, *L'Île de Bloy* [La isla de Bloy], de la que no quedan rastros. Definitivamente, el “misterio Ménard” sigue intacto...

En la misma veta creativa, el novelista contemporáneo Peter Ackroyd inventó una biografía imaginaria del verdadero Chatterton en una novela epónima.<sup>31</sup> El poeta inglés del siglo XIX, que ya había inspirado a Alfred de Vigny una obra de teatro del mismo

<sup>29</sup> Gérard Genette, “L'utopie littéraire”, en *Figures 1*, París, Seuil, col. Points Littérature, 1976, p. 125 [trad. esp.: “La utopía literaria”, en *Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. de Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, Córdoba, Nagelkop, 1966].

<sup>30</sup> Michel Lafon, *Une vie de Pierre Ménard*, París, Gallimard, 2008 [trad. esp.: *Una vida de Pierre Ménard*, trad. de César Aira, Barcelona, Lumen, 2011].

<sup>31</sup> Peter Ackroyd, *Chatterton*, trad. fr. de Bernard Turle, París, Le Promeneur y Quai Voltaire, 1988; ed. orig.: Londres, Hamish Hamilton, 1987 [trad. esp.: *Chatterton*, trad. de Ana Pascual, Barcelona, Edhasa, 1993].

título, es conocido por haberse suicidado luego de una acusación de plagio. En realidad, se sabe que era un falsario genial, capaz de imitar la lengua poética medieval y de publicar como auténticos poemas del siglo xv los falsos poemas de Thomas Rowley, un monje completamente inventado por el joven Chatterton. En su novela, Peter Ackroyd se apropia de este destino para reinventarlo: el poeta, muerto a los 18 años, no se habría suicidado. Es verdad que tuvo que hacer creer en su suicidio para que su editor pudiera publicar sus escritos falsos a título póstumo y sin exponerse a una sanción. Luego, Chatterton habría reaparecido con otra identidad. Pero, ironía del destino, fue aquejado por la sífilis e intentó curarla con arsénico. La dosis excesiva lo fulminó y, así, se creyó que realmente había muerto por su propia voluntad. De esta manera, plagios, falsos y simulaciones son el abono de una inspiración fecunda...

En el siglo xix alemán, el novelista Jean Paul —seudónimo de Johann Paul Friedrich Richter— también publicó la biografía imaginaria de otro falsario además de plagiarlo, la de Gotthelf Fibel. Este personaje, totalmente ficticio, era el autor de un abecedario sajón, un alfabeto totalmente nuevo para los niños. En esta obra de un prerromántico se encuentran los mismos ingredientes, el mismo tono que en las obras precedentes: el mismo humor, la misma glorificación falsamente ingenua de un escritor imaginario o reinventado y, por último, la misma pretensión a la universalidad de una escritura a la vez original y repetitiva. El narrador de *Leben Fibels* [La vida de Fibel] decide escribir la biografía del glorioso autor de un abecedario. Su objetivo es demostrar “históricamente” que el famoso libro es claramente de Fibel. La firma, dicho de otra manera, la búsqueda de autenticidad, constituye el tema clave de la novela; pero, en realidad, el narrador biógrafo y el personaje principal de esta novela son plagarios. Así, el objetivo inicial del narrador puede tomarse a broma.

Durante estadias consideradas científicas, dicho narrador se pone a buscar manuscritos e impresos de Fibel. Le viene la idea de explorar las tiendas de los comerciantes, inagotables bibliotecas de envoltorios de toda clase y de hojas sueltas, que solían

venderse bien pero leerse poco. Milagrosamente, en este vasto depósito de literatura, el narrador descubre que ya existe una biografía de Fibel. Todavía falta encontrar el contenido de la misma entre los distintos envoltorios: “Quería juntar los recortes de papel biográficos que me resultaban necesarios y pegarlos juntos con prolijidad”. ¡Y aquí lo tenemos convertido en plagiarlo! Un poco más adelante, nos enteramos de que el primer biógrafo de Fibel, su amigo e impresor en vida, también recurrió a la unión de fragmentos...

Entonces, el escritor Jean Paul nos brinda así una caricatura de su visión de la literatura, fundada en la transgresión, la hibridación de géneros y la excentricidad de un plagio practicado sin escrúpulos:

Me había provisionado tan abundantemente de encendedores, fundas de sillas, cometas y otras hojas sueltas de la vida de Fibel (y más de uno de esos pliegos de papel tenía el grosor de un capítulo) que mi corporación me aportaba cada día, que pude comenzar inmediatamente, titulando mis capítulos según la naturaleza de los materiales que me llegaban.<sup>32</sup>

La noción de autor se extiende generosamente a todo el equipo del narrador. De alguna manera, el autor se diluye en su obra, a veces se borra detrás de sus compiladores, a veces se desdobra con su plagiado: “Sigo, pues, con Pelz, quien a su vez sigue...”. La biografía de Pelz, puesta en abismo en la obra del narrador, remite a la imagen de un Fibel cubierto de gloria y obligado, para prolongar su gloria, a convertirse en plagiarlo. En efecto, admirado por su abecedario, Fibel se encuentra pronto carente de inspiración e incapaz de responder a la demanda del público. Entonces, su fiel impresor y biógrafo, Pelz, preocupado por ser

<sup>32</sup> Jean Paul, *Leben Fibels. Des Verfassers der Bienrodischen Fibel*, Núremberg, Johann Leonhard Schrag, 1812; trad. fr.: *La Vie de Fibel*, trad. y pres. de Claude Pichois y Robert Kopp, Paris, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, 1967, p. 56.

despedido pronto por falta de trabajo, lo presiona para que publique con su nombre obras anónimas. Pero, a través de su narrador, Jean Paul se cuida de disculpar a Fibel el impostor. Dedicada a los literatos de toda clase este breviarío del escritor potencial:

Por lo demás, un observador imparcial reconocerá que no procedemos como Fibel, sino que, casi todos, lo hacemos de una manera peor, dado que no contentos con inscribir nuestro nombre en pensamientos anónimos de un solo autor, nos apropiamos de los de miles de individuos, de épocas y de bibliotecas enteras, con el pretexto de “nuestra cultura erudita” y, así, le robamos hasta a los plagiarios.<sup>33</sup>

¡Todos plagiarios! Y Fibel absuelto... Para el “cobiógrafo de Pelz”, como él mismo se denomina, solo importa la difusión, a escala universal, de los méritos del gran Fibel. El “mundo” es convocado a escuchar este homenaje al inventor del abecedario, Fibel, el plagiario. Como se ve, esta novela es altamente simbólica y, una vez más, hallamos la idea que tenía Borges de la literatura, resumida por Gérard Genette:

Es que 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 solo 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.<sup>34</sup>

El juego de la repetición creativa no es privativo de la literatura. A la novelista Minh Tran Huy le gusta transponer al universo musical ese sueño de una intertextualidad generalizada. *La Double vie d'Anna Song [La doble vida de Anna Song]*<sup>35</sup> tiene la doble

<sup>33</sup> Jean Paul, *La Vie de Fibel*, op. cit., p. 206.

<sup>34</sup> Gérard Genette, “L'utopie littéraire”, en *Figures 1*, op. cit., p. 130.

<sup>35</sup> Minh Tran Huy, *La Double vie d'Anna Song*, Arlés, Actes Sud, 2009 [trad. esp.: *La doble vida de Anna Song*, Barcelona, Navona, 2014].

virtud de volver a despertar la historia real de las falsas grabaciones de la pianista Joyce Hatto, al mismo tiempo que privilegia una escritura palimpséstica, como si la propia forma de la obra estuviera contaminada con el tema del plagio y la superchería. Se instaura un juego de espejos entre un hecho real, el de un plagio musical, por un lado, y, por el otro, el tratamiento literario de esta historia que se basa “en un vasto juego de pistas intertextuales”.<sup>36</sup> El personaje novelesco de Anna Song está inspirado en una persona real, la pianista británica Joyce Hatto, quien se retiró de la escena en 1976, a los 48 años, consumida por un cáncer. En ese entonces, su marido, William Barrington-Coupe, había fundado el sello discográfico Concert Artist Recording para difundir 119 discos, ovacionados por la crítica musical. Pero esta gloria nacional cayó de su pedestal cuando a un internauta, que quería descargar a su iPod la grabación de los *Douze études d'exécution transcendante [Doce estudios de ejecución transcendental]* de Liszt interpretados por Joyce Hatto, le apareció el nombre de otro pianista, Laszlo Simon. Entonces se descubrió que la mayoría de esas sublimes grabaciones en realidad habían sido copiadas, con ligeras modificaciones de tiempo efectuadas gracias a manipulaciones electrónicas.

Cuando Minh Tran Huy se inspira en esta increíble historia de plagio musical, no solo introduce recortes de la prensa de la época, bajo la forma de *collages*, sino que también pone en marcha toda una mecánica intertextual, citando, modificando e insertando subrepticamente a sus autores fetiches, tales como Duras o Murakami. De esta manera, la novela se va ajustando a los meandros de “un tejido referencial”<sup>37</sup> del que la novelista revela las huellas en una lista al final del libro, en la que se brindan las referencias de ciertos préstamos. Pero el juego de la escritura creativa va mucho más allá de esos préstamos puntua-

<sup>36</sup> Disponible en línea: <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20091019.BIB4220/minh-tran-huy-a-t-elle-ecrit-la-double-vie-d-039-anna-song.html>> (subido el 23 de octubre de 2009 por Aliette Arnel).

<sup>37</sup> *Ibid.*

les; todo un sistema de referencias y de alusiones se hace eco de una visión de la literatura “como una inmensa red que se extiende más allá del tiempo y del espacio, en la que cada texto remite infinitamente a otros textos”.<sup>38</sup> Así habla la creadora de Anna Song, sublime pianista, privada de su destino de virtuosa a los 27 años, cuando una distonía de la mano la llevó a elegir el suicidio antes que la mediocridad. Por medio de una deslumbrante vuelta de tuerca final que no develaremos, la historia ficticia de Anna Song no es la de una usurpación, sino, muy por el contrario, un homenaje exaltado al amor por el absoluto.

Existe cierta concepción del arte que no da mucho crédito al espíritu “propietario”. Los libros pertenecen a quienes los leen. De todos modos, estamos ante una bella utopía que corre el riesgo de toparse con ciertos autores, menos idealistas.

### *Un nuevo personaje de novela: el académico plaguario*

Ha nacido un nuevo subgénero de novela, cercano a la novela policial, la “novela universitaria”, ya ilustrada por el novelista británico David Lodge, autor de *Small World* [El mundo es un pañuelo]. En este nuevo subgénero, a menudo se le hace honor al tema del plagio. Mentiras, rivalidades, traiciones, suspenso y, en el peor de los casos, crímenes y sospechosas desapariciones: materia como para bosquejar un cuadro poco banal de la vida en la universidad. En un cuento llamado “Carrière” [Carrera],<sup>39</sup> Jean Giraudoux ya había imaginado al director de una universidad estadounidense que publicaba historias copiadas de las grandes obras europeas, para seducir a una viuda. La biblioteca de su universidad contenía, incluso, esas obras, firmadas en forma conjunta por el verdadero autor y el director plaguario. De esta manera, toda la biblioteca estaba falsificada...

<sup>38</sup> Véase nota 36.

<sup>39</sup> Jean Giraudoux, “Carrière”, en *Les Contes d'un matin*, París, Gallimard, 1952; 1ª publicación: *Paris-Journal*, 27 de junio de 1911.

Desde entonces, la veta no se ha agotado, con cuatro novelas que llevan el juego hasta el crimen: Michael Krüger, de quien ya mencionamos la novela *Himmelfarb*, abandona el registro humorístico que tenía el cuento de Giraudoux. En *Die Turiner Komödie* [La comedia de Turín. Recuerdos de un ejecutor testamentario],<sup>40</sup> el albacea descubre que su amigo escritor y académico, Rudolf, escribió sus novelas a partir de montajes de citas. Frente a un terrible caso de conciencia, finalmente toma la determinación de hacer desaparecer las pruebas del delito para preservar la notoriedad de su amigo, verdadera eminencia universitaria.

Pero la amistad no siempre resuelve las relaciones dentro de la universidad: en *Meurtre chez Tante Léonie* [Asesinato en la casa de la tía Léonie],<sup>41</sup> Estelle Monbrun imagina una epopeya criminal en torno a unos manuscritos de Proust. La muerte de Adeline Bertrand-Verdon, presidenta de la Proust Association, no es más que el principio de una persecución entre especialistas de *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido]. ¿Qué fue, entonces, de los 15 cuadernos que supuestamente quemó Céleste Albaret? El plaguario Guillaume Verdaillan seguramente no tiene interés en que se encuentren. A través de este personaje, Estelle Monbrun esboza la caricatura del académico, tal como, felizmente, no existe...

Así, desde hace varios años, el profesor Verdaillan dictaba algunas clases en el nivel superior, dirigía unas pocas tesis de maestría —cuyas páginas utilizaba luego para encender el fuego de la chimenea de su casa de campo en el bosque de Fontainebleau— y aceptaba, a cuenta gotas, dirigir tesis sobre los manuscritos de Proust, en la medida en que luego podía reutilizar en su beneficio lo que habían encontrado sus estudiantes.

<sup>40</sup> Michael Krüger, *La Comédie de Turin. Souvenirs d'un exécuteur testamentaire*, trad. fr. de Claude Porcell, París, Seuil, 2008; ed. orig.: *Die Turiner Komödie*, Fráncfort, Suhrkamp, 2005.

<sup>41</sup> Estelle Monbrun, *Meurtre chez Tante Léonie*, París, Viviane Hamy, col. Chemins Nocturnes, 1994.

Como la novela anterior, *Petits crimes contre les humanités* [Pequeños crímenes contra las humanidades] de Pierre Christin,<sup>42</sup> se abre con la muerte sospechosa de un investigador. El profesor Léon Kreissmann es descubierto, inerte, todavía con un correo en la mano, que lo acusa de plagio. Hará falta toda la perspicacia de Simon, joven adscripto de historia, para comprender que, en realidad, el viejo erudito estaba siendo objeto de un chantaje por parte de una secretaria sin escrúpulos.

Incluso cuando el plagio no constituye el núcleo de la “novela universitaria”, sigue siendo un ingrediente indispensable, como en el relato de Erik Rolle, *Killers Academy*,<sup>43</sup> en el que un tesista descubre que su director de tesis, Octave Buisson, utilizó datos del trabajo de su dirigido para publicar un artículo en la revista *Histoire*. A lo largo de la investigación que dirige la comisario Claire Mangin sobre el asesinato de un joven estudiante de la École Normale Supérieure, se descubre un universo en el que las humanidades no siempre riman con honestidad, pero todo esto no es más que ficción...

### **La acusación de plagio: un arma de venganza**

Como hemos visto, las acusaciones de plagio pueden ser utilizadas como arma de chantaje, pero también como arma de venganza. Es el punto en común de numerosas ficciones en las que los ajustes de cuenta incluyen estas cuestiones. La novela de Jean-Jacques Fiechter, *Tiré à part* [Separata],<sup>44</sup> es una perfecta ilustración de esto. Fue adaptada al cine por Bernard Rapp en 1996. El narrador, Edward Lamb, es el editor inglés de su amigo de la juventud, Nicolas Fabry. Pero, cuando su novela *Hay que amar* es galardonada con el Premio Goncourt, sus celos le traen a la memoria oscuros recuerdos: en la época en que ambos jóvenes vivían en Alejandría, habían amado a la misma mujer, que luego

<sup>42</sup> Pierre Christin, *Petits crimes contre les humanités*, París, Métailié, 2006.

<sup>43</sup> Erik Rolle, *Killers Academy*, París, Descartes, 2004.

<sup>44</sup> Jean-Jacques Fiechter, *Tiré à part*, París, Denoël, 1993.

había sido asesinada. Edward había sospechado de Nicolas y ahora volvía a encontrar en la novela premiada la historia de esa joven egipcia. También había existido aquel caso de plagio sobre el cual, en aquel entonces, Edward había apartado la mirada en virtud de su amistad. Pero ahora, esto era demasiado. Edward, quien es a la vez editor y traductor de su amigo, ya no aguanta más “ese dolor lancinante de no ser, yo mismo, el que firme mis obras”:

Por supuesto, me había convertido en el editor inglés de mi compañero. Además, yo era quien traducía todas sus obras maestras. Habría podido contentarme con brindar una versión perfectamente fiel, una traducción literal, pero necesitaba hacer mucho más que eso, ya que, curiosamente, consideraba esos libros como si fueran un poco míos. Vivía con la íntima convicción de que, por un extraño truco de magia, él había desviado y captado en su beneficio la fuente de creación que brotaba de mí.

Así, el escritor frustrado se ve acosado por su doble al punto de que solo la venganza puede aplacar su odio. Le basta con fabricar falsos ejemplares de un libro, *Love is the Must* [El amor es lo necesario], que hace pasar por el original de la novela de Nicolas. Solo queda divulgar el asunto en la prensa para que la acusación de plagio destruya al ganador del Premio Goncourt, sobre todo porque el hábil Edward logró introducir en la biblioteca de su antiguo amigo un ejemplar del libro falso: Nicolas termina convirtiéndose de que se ha vuelto amnésico y, a su pesar, transformado en ese plagiaro que lo acusan de ser. El suicidio pone fin a su martirio. Por su parte, Edward, habiendo conseguido su venganza, lleva el crimen hasta el punto de convertirse él mismo en plagiaro para disfrutar, a su vez, del éxito tan envidiado...

Sobre el mismo tema, el escritor estadounidense Douglas Kennedy se imaginó la novela *Temptation* [Tentación].<sup>45</sup> un guionista de

<sup>45</sup> Douglas Kennedy, *Rien ne va plus*, trad. fr. de Bernard Cohen, París, Belfond, 2002; reed. Pocket, 2004; ed. orig.: *Losing It, 2002/Temptation*, Londres, Hutchinson, 2006 [trad. esp.: *Tentación*, trad. de Esther Roig, Barcelona, RBA, 2007].

Hollywood conoce finalmente el éxito pero un riquísimo rival levanta acusaciones de plagio contra él en la prensa, que arruinan su carrera. Sin embargo, el guionista termina desbaratando ese complot...

### *Las musas vampirizadas*

Esta es una fuente de inspiración todavía poco explorada en la ficción, mientras que la realidad ofrece muchos ejemplos de estas mujeres que no solamente fueron las inspiradoras de grandes escritores, sino, sobre todo, las autoras a menudo desconocidas de escritos que sus maridos o amantes utilizaron para sus obras. Colette es la más conocida de estas figuras femeninas, pero ella supo liberarse del yugo de su marido Willy para conquistar su propia legitimidad literaria. Pensemos en esas mujeres que con frecuencia quedaron en la sombra, al menos mientras estaban vivas: Catherine Pozzi, que durante un tiempo fue la mentora de Valéry; Dorothy Wordsworth, hermana del gran William, y Marianne von Willemer, inspiradora de Goethe... pero también Zelda Fitzgerald. El novelista Gilles Leroy eligió dedicar su novela *Alabama Song* a la esposa del mítico escritor estadounidense Francis Scott Fitzgerald. Basándose en la correspondencia de Zelda, se imagina cómo, dentro de la pareja, la "Bella del Sur" se dejó acallar por el talento de un marido que extraía de ella sus novelas:

Yo ignoraba que Scott leía mis cuadernos no bien abandonaba mi habitación para ir a la playa, flanqueada por mi guardaespaldas. Esas palabras mías, él las copiaba, textualmente, a veces diálogos enteros, páginas enteras que formarían los cuentos de subsistencia que enviaba a Nueva York, a mis espaldas.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Gilles Leroy, *Alabama Song*, París, Le Mercure de France, 2007, p. 85 [trad. esp.: *Alabama song*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, RBA, 2009].

De esta manera, se la privó de la paternidad de esos textos, dado que "la paternidad [...] es un asunto de hombres. Por derecho divino, escribir les corresponde a los hombres. ¿La maternidad? La palabra solo se usa para llevar en el vientre, alimentar, limpiar a sus herederos, hacer que sobreviva el apellido en el caso de que la posteridad de la obra no alcanzara".<sup>47</sup> Así hablaba Scott. Zelda confiesa con rencor que ella ni siquiera era la "musa", sino el "negro involuntario de un escritor que parecía estimar que el contrato de matrimonio incluía el plagio de la mujer por parte del esposo".<sup>48</sup> Qué terrible resumen de una vida de pareja reducida, así, a una especie de comercio desigual entre un talento acallado y un genio vampírico. ¿Supera la ficción a la realidad, más allá de que es difícil saber cómo fue exactamente esta última?

En todo caso, no se puede imaginar una historia peor que la que cuenta el escritor madrileño José Ángel Mañas en su novela *Soy un escritor frustrado*.<sup>49</sup> El narrador es profesor de literatura en la Universidad Autónoma, pero envidia a su colega apodado "Mozart", autor de novelas de gran éxito. Un día, Marian, una de sus estudiantes que admira los talentos de crítico literario de su profesor, le pide que lea su novela. Espera febrilmente la opinión del experto. Este último queda inmediatamente anonadado por la calidad de la obra y, en una especie de exaltación, decide apropiársela para ser reconocido por fin como un artista. En realidad, se imagina que está investido por una misión divina, convencido de que fue designado por Dios para ser el verdadero autor de semejante obra maestra: "Había una distancia enorme entre la inconsistente presencia física de esta muchacha y el brío de la novela, de mi novela".<sup>50</sup> Sin embargo, como lo asalta la angustia de ser desenmascarado por Marian, la secuestra, después

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>49</sup> José Ángel Mañas, *Je suis un écrivain frustré*, trad. fr. de Jean-François Carcelen, París, Métailié, 1998; ed. orig.: *Soy un escritor frustrado*, Barcelona, Destino, 2005.

<sup>50</sup> José Ángel Mañas, *Je suis un écrivain frustré*, op. cit., p. 40.

de haber matado a su madre e incendiado su departamento. No quedan más huellas de la muchacha. Iluminado por su genio repentino, el narrador espera sinceramente que Marian, a la que desde entonces tiene sometida, se enamore de él e incluso acepte escribirle una segunda novela que le valdrá el Premio Planeta. Lamentablemente, Marian prefiere dejarse morir en la bodega en la que está prisionera. Y finalmente, el que cae enamorado es él, quien, finalmente, comprende que ya no puede vivir sin ella. Ante su cadáver, comienza a teclear en una pequeña máquina de escribir y de pronto se siente inspirado. La policía lo detiene y, una vez en prisión, se pone a escribir su novela autobiográfica que le vale el Premio Planeta y un enorme éxito editorial... Gracias al sacrificio de Marian, ¡él ha encontrado el sentido de la vida y las palabras para expresarlo!

## VI. La ley protege y reglamenta el trabajo creador

SEGURAMENTE el plagio literario es, ante todo, asunto de los escritores y de la crítica literaria. Sin embargo, esta práctica también es objeto de una reflexión en el plano jurídico de la que conviene comprender lo que está en juego. Los textos legislativos —la ley— así como los que producen los jueces —la jurisprudencia— ofrecen un campo de reflexión indispensable para comprender esta noción. Dos casos de plagio relativamente recientes servirán de ejemplos prácticos y permitirán entender mejor cómo se aplican los principios del derecho en materia de propiedad literaria a dos novelas contemporáneas.

Debido a que dio y sigue dando lugar a numerosas controversias, la propiedad literaria solo puede ser analizada de una manera provechosa si previamente se da una definición precisa. Esta primera etapa permitirá profundizar la noción de plagio distinguiéndola de la falsificación. Luego, nos dedicaremos a trazar de manera somera la historia del derecho de autor. Entonces, estaremos en condiciones de interrogarnos sobre la amplitud de la protección jurídica de la que goza el derecho de autor.

### *Propiedad literaria, plagio y falsificación: nociones ambiguas*

El Código de Propiedad Intelectual, cuya parte legislativa fue adoptada el 1º de julio de 1992, reagrupa en particular las leyes del 11 de marzo de 1957 y del 3 de julio de 1985, la ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos (DADVSI, por sus siglas en

francés) de 2006 sobre la sociedad de la información, así como la de 2009, conocida como HADOPI, acerca de la creación en Internet. Según el Código, la propiedad literaria comprende el conjunto de las prerrogativas, de orden moral y de orden patrimonial, que se le reconocen a los autores de obras del espíritu. Es la culminación de una larga evolución que podemos recordar rápidamente.

El plagio, que antes era una cuestión puramente literaria, se benefició durante mucho tiempo de la indiferencia de los jueces. Una larga tradición se rehusaba a atribuir un carácter económico a las creaciones intelectuales. Los jueces experimentaron una gran dificultad en concebir una propiedad relativa a una obra inmaterial. “Esta imbricación de la obra (objetivada en la fabricación material del libro) y de la persona (subjektivada en la enunciación de un punto de vista sobre el mundo)”<sup>1</sup> explica la naturaleza problemática —y tardía— del derecho de autor, en ruptura con el derecho de propiedad, que era inadecuado para dar cuenta del derecho de autor. En sí la naturaleza del derecho de autor es original, dado que escapa a las dos grandes categorías de derechos existentes: “Los derechos personales, que expresan las relaciones entre personas, y los derechos reales, que expresan las relaciones que se mantienen con una cosa —por ejemplo, el derecho de propiedad—”.<sup>2</sup> El derecho de autor no podía emerger sino con la afirmación de la noción de persona, de individuo.

Al respecto, Michel Foucault señala que el nacimiento del derecho de autor “constituye el momento importante de la *individualización* en la historia de las ideas, los conocimientos, las literaturas, también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias...”.<sup>3</sup> Así, debía nacer un nuevo orden de bien inmaterial

<sup>1</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain*, París, Ministerio de Cultura, Association Adresse, 1994, p. 170.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>3</sup> Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, julio-septiembre de 1969, p. 170 [trad. esp.: *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010].

e intelectual, para que la obra se convirtiera en un “bien” sin por ello ser una “cosa”.

Efectivamente, el artículo primero de la ley del 11 de marzo de 1957 que se convirtió en el artículo L. 111-1 establece que el autor goza, sobre su obra, “de un *derecho de propiedad incorporeal* exclusivo y oponible a todos”. Kant fue uno de los primeros en distinguir entre el discurso, inmaterial, y su soporte material:

Ocurre que el libro es, por un lado, un *producto material* del arte (*opus mechanicum*), que puede ser imitado (por quien posea legítimamente un ejemplar) y que, por consiguiente, tiene un derecho real; y, por otro lado, un simple discurso del editor al público, que nadie puede reproducir públicamente (*praestatio operae*), sin ser autorizado por el autor, por lo que se trata de un *derecho personal*. Y el error consiste en que se suelen *confundir* esos dos derechos.<sup>4</sup>

Trasladar la propiedad a la obra literaria no podría llevar a una vulgar venta de mercancía.

En cuanto a la noción de “plagio”, hay que distinguirla de la de “falsificación”. También en este caso la terminología jurídica vaciló mucho tiempo antes de ser fijada. Hasta el siglo XIX, algunos juristas no distinguen, entre esas dos nociones, una diferencia de naturaleza, sino solamente una diferencia de grado. En efecto, para Renouard,<sup>5</sup> “el plagio, por más reprehensible que sea, no cae bajo el peso de ley, legalmente no motiva ninguna acción judicial a menos que se vuelva lo suficientemente grave como para cambiar de nombre e incurrir en falsificación”. Dicho de otra manera, el plagio no tiene existencia jurídica, sigue siendo un término de la crítica literaria, estrictamente explicable por el buen gusto. El plagio se convierte en falsificación cuando alcanza el grado de gravedad propia del delito, y es precisamente ese

<sup>4</sup> Immanuel Kant, *Doctrina del derecho, doctrina de la virtud*, trad. fr. y pres. de Alain Renauld, París, Flammarion, col. Garnier-Flammarion, 1994, II, § 31.

<sup>5</sup> Jean-Jacques Renouard, *Traité des droits d’auteur, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, t. II, París, J. Renouard, 1838, p. 22.

grado el que tiene que evaluar el juez. Ahora bien, persiste la dificultad y sigue haciendo falta un delicado trabajo de demarcación entre falsificación y plagio. Por eso se aprecia más el buen intento de definición de Plaisant,<sup>6</sup> a la vez completo e inapelable: "Hay falsificación toda vez que los rasgos característicos de la obra falsificada se encuentren en la obra que falsifica". Faltaría hacer un listado de los "rasgos característicos" en cuestión.

Entonces, para el juez, la falsificación es la versión condenable del plagio. Como sigue diciendo Plaisant: "El plagio hábil es moralmente censurable pero jurídicamente irreprochable".<sup>7</sup> Hasta la ley de 1957, algunos dictámenes<sup>8</sup> dan cuenta de esta confusión entre los dos términos al utilizar indiferentemente uno por otro.

El plagio se extiende hasta la frontera de otro ámbito, el de la competencia desleal así definida: "Toda acción voluntaria de naturaleza tal que pueda perjudicar los derechos del propietario y que resulta constitutiva de una falta susceptible de involucrar la responsabilidad de su autor en los términos del derecho común".<sup>9</sup> Sin que el préstamo sea lo suficientemente importante como para ser condenado bajo el título de falsificación, sin embargo puede perjudicar a la obra plagiada por medio de un efecto de confusión o de sustitución de facto. La acción en competencia desleal tiene por objetivo "alcanzar comportamientos deshonestos y perjudi-

<sup>6</sup> Citado en Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 7ª ed., París, Dalloz, 1994, § 389, p. 269.

<sup>7</sup> Robert Plaisant, *Le Droit des auteurs et des artistes exécutants*, París, J. Delmas et Cie., 1970, § 403, p. 168.

<sup>8</sup> A modo de ejemplo, se pueden mencionar, al menos, cuatro decisiones:

-Tribunal de París, 25 de enero de 1900, hermanos Fayard contra herederos A. Dumas y Gaillardet, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, t. 46, art. 4120, 1990.

-Tribunal Civil del Sena, 4 de junio de 1924, La Parcerie contra Margueritte, *Recueil de la Gazette des Tribunaux*, t. 1925, 23 de noviembre de 1924.

-Tribunal Civil del Sena, 19 de diciembre de 1928, Courteline y Marchès contra Veber y A. Heuzé, *Gazette du Palais*, 5 de febrero de 1927.

-Tribunal de Casación, 16 de junio de 1955, Levai contra Lebreton, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1957.

<sup>9</sup> Dalloz, *Répertoire pratique*, vº Propriété industrielle, núm. 465.

ciales que no están bajo el alcance de una acción en falsificación".<sup>10</sup> Como prueba: al elegir como título de su novela *La Tour de Nesle* [La torre de Nesle] (1898), seguramente Le Faure y Delcourt intentaron generar confusión con la obra de teatro del mismo nombre, firmada por Dumas y Gaillardet (1832). En este caso, el plagio no es más que un medio de competencia desleal; el plagiario se aprovecha del éxito de una obra para vender la suya, gracias a una duda o confusión. Incluso es posible imaginar que algunos lectores profanos y muy ingenuos hayan leído una por otra antes de que la justicia hubiera condenado la superchería.

Ciertamente, la noción de "competencia desleal", que remite al artículo 1382 del Código Civil, es utilizada mucho más frecuentemente en el ámbito de la propiedad industrial. Pero actualmente se observa un intento de deslizamiento a favor de las obras literarias. Es verdad que la falsificación solo toma en consideración la medida del préstamo en sí, en detrimento, en algunos casos límite, del perjuicio realmente causado. Tal carencia es denunciada con vehemencia por Pierre-Yves Gautier:<sup>11</sup> "Que nuestros jueces admitan al menos ampliamente la responsabilidad [...] delictiva, fundada en los comportamientos parasitarios de quienes buscan apropiarse cómodamente del trabajo de otros". Es la teoría del enriquecimiento sin causa.

Así, la noción "de comportamiento parasitario" puede completar la de falsificación, demasiado restrictiva. Esta última permite, eventualmente, eludir los límites de la falsificación, sin por ello dejar impune al plagiador.

Nadie duda de que la distinción entre falsificación, comportamiento parasitario y competencia desleal solo puede establecerse caso por caso, gracias a un examen minucioso. En este aspecto, el juez competente es soberano; debe fundar su juicio en un estudio riguroso, inspirándose en una jurisprudencia en constante evolución, según el tipo de caso.

<sup>10</sup> Henri Desbois, *Le Droit d'auteur en France*, París, Dalloz, 1978, pp. 47 y 48.

<sup>11</sup> Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, París, Presses Universitaires de France, 1991, § 30, p. 53.

Después de haber definido la falsificación en relación con el plagio, conviene especificar que, para la ley, la primera es un delito. El artículo 335-3 del Código de Propiedad Intelectual especifica que "también es un delito de falsificación toda reproducción, representación o difusión, sea por el medio que sea, de una obra del espíritu en violación de los derechos del autor, tales como están definidos y reglamentados por la ley". La falsificación es, pues, la violación del derecho de reproducción o de representación.

Dicha falsificación es susceptible de dar lugar a sanciones penales y civiles. En los términos del artículo 335-2, modificado por la ley del 5 de febrero de 1994, la falsificación, delito cuyo plazo de prescripción es de tres años, se castiga con dos años de prisión y un millón de francos (152.449 euros) de multa; a la pena principal se le puede agregar una pena complementaria facultativa: según el artículo 335-6, el tribunal podrá pronunciar la confiscación del total o de parte de las ganancias obtenidas por la infracción. De manera facultativa, y a pedido de la parte civil, se puede agregar una pena consistente en la publicación del dictamen de condena.

Ciertamente, las jurisdicciones penales pueden condenar al pago de daños y perjuicios, siempre que se haya constituido una parte civil; pero la víctima también puede actuar ante la jurisdicción civil. A diferencia de la acción penal, de acuerdo al derecho común, la acción civil de falsificación está subordinada a la prueba del perjuicio sufrido por el demandante.

Los elementos constitutivos de la infracción son de dos órdenes: moral y material. Con más frecuencia, el elemento moral, primer criterio de apreciación de la falsificación, no genera polémica: "El usuario de una obra, sobre todo si es un profesional, tiene el deber de informarse para saber si puede disponer libremente de dicha obra"<sup>12</sup> o si, por el contrario, debe pedir la autorización del autor. Es la famosa búsqueda de anterioridad que corrientemente

<sup>12</sup> Robert Plaisant, *Le Droit des auteurs...*, op. cit., § 353.

lleva a cabo todo editor antes de publicar un libro. De todos modos, hay que aclarar que, desde la entrada en vigor del artículo 121-3 del nuevo Código Penal (1° de marzo de 1994), "de ninguna manera hay crimen o delito si no hay intención de cometerlo".

El examen del elemento material exige un enfoque más agudo y complejo. En efecto, exige distinguir la falsificación de otras formas de préstamo autorizadas por la ley. El artículo L. 122-5 lo autoriza, con la condición de que se indiquen claramente el nombre del autor y la fuente:

Los análisis y citas cortas justificadas por el carácter crítico, polémico, pedagógico, científico o de información de la obra a la que se incorporan.

A esto se agrega:

La parodia, el pastiche y la caricatura, habida cuenta de las leyes del género.

Esto es todo lo que dice la ley sobre las diferentes formas de préstamo autorizadas. Es evidente que se impone un estudio más profundo, pero en esta etapa nos hemos contentado con definir los términos clave, antes de reubicarlos en una perspectiva histórica.

### **Resumen histórico del derecho de autor**

Hay que distinguir dos grandes periodos, separados por las decisivas transformaciones del siglo XVIII. Antes del Siglo de las Luces, el derecho de autor no existe jurídicamente. Sin embargo, no está ausente de las mentalidades: "En la Antigüedad, no se niega el derecho de autor, pero tampoco es objeto de disposiciones legales"<sup>13</sup>. Los antiguos solo podían recurrir a su pluma y a la opinión pública para reivindicar su propiedad literaria y

<sup>13</sup> Claude Colombet, "Introduction", en *Propriété littéraire et artistique...*, op. cit., p. 1.

ninguna ley perseguía a los falsificadores, ni siquiera la ley *Fabia de plagiariis*. Ese era su único objeto, contrariamente a lo que dejaba creer un fuerte contrasentido que se cometió hasta el siglo XIX. De todos modos, frente a las numerosas y virulentas protestas, es posible interrogarse sobre las razones de la ausencia de una legislación protectora de los autores en Roma. "En Roma, no se sintió la necesidad de proteger a los autores por medio de una legislación especial. La situación social de los escritores, objeto de grandes atenciones, honores y recompensas pecuniarias, les permitía entregarse por completo a su arte sagrado."<sup>14</sup> De hecho, las necesidades sociales no habían impuesto que la propiedad literaria entrara en la esfera del derecho.

Otro contrasentido quiso hacer creer que el derecho de autor surgió en el siglo XVI con el sistema de privilegios. En efecto, el descubrimiento de la imprenta creó una situación económica sin precedentes. Hasta fines del siglo XIX, la doctrina dominante consideraba que esta nueva técnica de reproducción había originado la protección de las obras de la inteligencia. Pero todavía estamos muy lejos de eso. La noción de privilegio solo se emparenta de una manera lejana con la de propiedad literaria.

De hecho, el sistema concernía principalmente a los comerciantes, es decir, a los editores, que también eran impresores y libreros. La suerte de los autores no era muy tomada en cuenta; por regla general, el librero le compraba el libro y solicitaba al rey, por su propia cuenta, que se le concediera el privilegio, suerte de exclusividad de publicación. El autor perdía así todo beneficio sobre su trabajo. En cambio, los libreros se aseguraban de rentabilizar sus gastos de edición. Efectivamente, en los comienzos de la imprenta, la inversión en material representaba una carga muy grande, mientras que la venta de los numerosos ejemplares así reproducidos seguía siendo aleatoria. Por lo tanto, naturalmente, los editores habían solicitado protección y garantía ante el soberano, quien les había concedido prerrogativas

<sup>14</sup> Marie-Claude Dock, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, tesis de 1960, París, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1962, p. 41.

individuales, especies de garantías privadas y temporarias destinadas a "indemnizar a los editores por los gastos generales de publicación y los riesgos comerciales de la empresa".<sup>15</sup>

A esta función económica rápidamente se agrega un papel político de privilegio, dado que este se convirtió en un instrumento predilecto de censura por parte de la realeza. Porque si, en sus principios, el arte tipográfico conoció el favor de la autoridad real, los soberanos no demoraron en ver un peligro en la libre propagación de doctrinas que podían revelarse perjudiciales para el Estado. Entonces, Francisco I le encargó a la Facultad de Teología, luego al Parlamento de París, que limitara las autorizaciones para editar o vender.

De todos modos, convengamos que, desde cierto punto de vista, el sistema de privilegios también protegía a los autores. Por un lado, los trabajos de los primeros editores, que abarcaban las obras maestras de la Antigüedad, necesitaban un esfuerzo de revisión y anotaciones que implicaban un trabajo de autor. Por otro lado, a algunos autores les ocurría que ellos mismos obtenían un privilegio para su obra y se lo cedían a un librero al mismo tiempo que su contrato de edición, a un precio convenido. "Son bien conocidos los privilegios que Francisco I y Enrique II concedieron a Rabelais para la publicación de los libros III y IV de *Pantagruel*."<sup>16</sup> Ronsard también obtuvo un privilegio de Carlos IX y se lo concedió, por ocho años, a Gabriel Buon, librero jurado de la Universidad de París. El autor que obtenía un privilegio no tenía efectivamente el derecho de imprimir o vender él mismo sus libros. Eso hubiese perjudicado el monopolio de la corporación de impresores y libreros.

Para explicar la ausencia de una verdadera legislación protectora de los autores, hay que insistir en un punto. "La psicología de los escritores era tal que, si bien no descuidaban sus intereses pecuniarios, de todos modos consideraban como una

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>16</sup> Marie-Claude Dock, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, op. cit., p. 82.

vergüenza para su arte sagrado discutir en público esas preocupaciones materiales.”<sup>17</sup> Lo que sigue son, a título de ejemplo, las declaraciones de Boileau:

Yo sé que a un noble espíritu, sin pudor ni delito,  
Le es lícito obtener un producto legítimo.  
Mas tolerar no puedo que escritores famosos,  
Despreciando la gloria y hambrientos de dinero,  
Pongan su inteligencia a sueldo de un librero,  
Trocando en mercenario un arte que es divino.<sup>18</sup>

También es cierto que las dedicatorias y las pensiones entregadas a los escritores a menudo impedían que sus mentes se abrieran a otras reivindicaciones. El sistema de la pensión ¿acaso no excluye el derecho de autor? Finalmente, el derecho de autor no podía desarrollarse más que en una sociedad fundada en el interés material y el individualismo, como la que comienza a establecerse en el siglo xviii.

En ese nuevo contexto, el combate de Caron de Beaumarchais fue decisivo. Contribuyó a preservar los intereses financieros del autor y, en particular, del autor dramático. Contra la Comédie Française, este dramaturgo fundó el Bureau Dramatique a fin de hacer respetar la obligación legal de entregar la novena parte de las ganancias al autor de una obra de teatro. En efecto, los todopoderosos comediantes solo daban cuenta a los autores de los montos de las ganancias a regañadientes, si nos atenemos a la exasperación de Beaumarchais:

Si alguna dificultad en los cálculos suspende el envío de nuestra cuenta, tengan la bondad de entregarme solamente los informes simples que les he pedido; yo mismo haré esa cuenta y les prometo

<sup>17</sup> Marie-Claude Dock, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, op. cit., p. 84.

<sup>18</sup> Nicolás Boileau, *Art poétique* [1674], canto iv, vv. 127-132; *Œuvres complètes*, ed. de Françoise Escal, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1966 [trad. esp.: *Arte poética*, trad. de Ramón Alcalde, Buenos Aires, Clásica, 1953].

hacerlo con prontitud, ya que los desgraciados a los que destino este dinero se mueren de frío, porque devoran por anticipado lo que tendría que darles en un mes.<sup>19</sup>

No hay combate que sea vil si es para preservar la suerte de los autores y a Beaumarchais no le falta humor para recordarlo:

En los centros de espectáculos se dice que no es noble que los autores defiendan el interés vil, ellos, que presumen de pretender la gloria. Es cierto: la gloria es atractiva; pero se suele olvidar que, para disfrutarla solamente un año, la naturaleza nos condena a comer trescientas sesenta y cinco veces.

El gran avance del siglo xviii fue la puesta en tela de juicio del sistema de privilegios concedidos por el rey. La propiedad literaria dejó de confundirse con la cuestión de los privilegios y finalmente pudo constituirse de manera autónoma. En 1725, el abogado Louis de Héricourt fue el primero en reconocer el libro como propiedad de su autor: “Como el rey no tiene ningún derecho sobre las obras de los autores, no puede transmitírselos a nadie sin el consentimiento de aquellos que resultan ser los legítimos propietarios”.<sup>20</sup> En aquel entonces, el abogado de los libreros parisinos formula por primera vez la idea de que los libreros obtenían sus derechos de los autores, y no del rey, y “que esos derechos eran de la misma naturaleza que la propiedad de los objetos materiales”.<sup>21</sup> Finalmente la noción de “propiedad literaria” iba a poder sustituir a la de “privilegio”.

<sup>19</sup> Caron de Beaumarchais, *Compte rendu de l’Affaire des auteurs dramatiques et des comédiens français* [1780], citado en Jan Baetens (ed.), *Le Combat du droit d’auteur*, antología histórica seguida de una entrevista con Alain Berenboom, París, Les Impressions Nouvelles, 2001, p. 54.

<sup>20</sup> Extracto del memorándum de Héricourt citado por Marie-Claude Dock, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, op. cit., p. 117.

<sup>21</sup> Jean-Franck Cavanagh, “Propriété littéraire et artistique”, en Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey (dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française* [1984], t. III, París, Bordas, 1994, p. 1931.

A partir de ese momento se llevaron ante los tribunales varios casos en ese sentido. Hacia 1761, un conflicto opuso a los nietos de Jean de La Fontaine con la comunidad de libreros de París; pero el Consejo del Rey decidió a favor del autor, dado que concluyó que las obras de La Fontaine pertenecían naturalmente a sus nietos por derecho hereditario. Sin embargo, los herederos perdieron en la instancia de apelación. Así, por algunos años más, se siguió planteando el problema de la prolongación de los privilegios. Al principio, las obras de La Fontaine habían sido publicadas por el librero Barbin, titular de un privilegio que luego había cedido a otro librero. En cambio, en 1777, el caso Fénelon contribuyó a reforzar el derecho de autor.<sup>22</sup> El Consejo del Rey decidió que la prolongación de un privilegio solo podía concederse con el acuerdo de los herederos del autor.

En medio de este debate entre autores y libreros, Diderot militó del lado de los libreros parisinos por el reconocimiento de la obra como propiedad personal del autor. En efecto, por medio del sistema de privilegios, el soberano se imponía como la fuente exclusiva del derecho de edición. Diderot, al ponerse del lado de los libreros, ciertamente se encontraba en una posición paradójica dado que defendía el monopolio corporativista de los libreros parisinos. Pero se trataba de una etapa intermedia que consistía, por un lado, en oponerse al sistema de los privilegios concedidos por el rey y, por otro, en instaurar la noción de propiedad literaria. Diderot declara: "El autor es dueño de su obra, o nadie en la sociedad es dueño de sus bienes".<sup>23</sup> El objetivo inmediato era limitar el poder del rey en materia de edición,

<sup>22</sup> Marie-Claude Dock desarrolla el caso Fénelon en *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, op. cit., p. 121.

<sup>23</sup> Denis Diderot, *Représentations et observations en forme de mémoire sur l'état ancien et actuel de la librairie et de l'imprimerie* [1763], en Édouard Laboulaye y Georges Guiffrey, *La Propriété littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle. Recueil de documents publié par le comité de l'Association pour la défense de la propriété littéraire et artistique*, París, Hachette, 1859; reed. *Lettre sur le commerce de la librairie*, Fontaine, 1984 [trad. esp.: *Carta sobre el comercio de libros*, trad. de Alejandro G. Schnetzer, Barcelona, Seix Barral, 2013].

aunque los libreros parisinos esperaban obtener en su beneficio un nuevo margen de acción que les permitiera convertirse, gracias a la compra del manuscrito, en los propietarios del libro. Para los libreros, el combate del derecho del autor a disponer de su trabajo era ante todo un pretexto destinado a liberarse del yugo del soberano. En efecto, Diderot prosigue: "El librero la posee [la obra] así como esta era poseída por el autor". Finalmente, esta era una manera de privar al autor de su propiedad. Porque la distinción entre el soporte material de la obra y la obra en sí todavía no estaba en vigencia. Será el objeto de un fuerte debate a lo largo de todo el siglo XIX. En la época de la Ilustración, en el mejor de los casos, la obra era asimilada a cualquier otro bien material: "Porque no se conoce diferencia entre la compra de un campo o de una casa y la compra de un manuscrito; y, en efecto, no la hay en absoluto".<sup>24</sup>

Así, los autores, hasta entonces aislados, comenzaron a unirse y a formar grupos de presión lo suficientemente fuertes como para influir a los legisladores. En 1777, Beaumarchais y sus amigos fundaron la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos. Por último, el 30 de agosto de 1777, el Consejo del Rey pronunció seis decretos que generaron una reestructuración total del régimen de la imprenta. Principalmente, el privilegio, siempre considerado como una gracia, a partir de entonces tenía que estar fundado en la justicia; por lo tanto, constituía un derecho para el autor. La tesis según la cual la voluntad del príncipe era la única fuente de derecho había pasado a mejor vida.

La revolución, período de profundas conmociones, fue provisoriamente desfavorable para los escritores. En efecto, entre la abolición de los privilegios en 1789 y las leyes de 1791 y 1793 sobre la propiedad literaria, el plagio floreció más que nunca. Sin embargo, las nuevas reivindicaciones de los autores ya se habían despertado a partir de principios del siglo. La revolución registró esa evolución al conferirle de pleno derecho la propiedad literaria y artística al autor. Una primera ley de 1791 sobre

<sup>24</sup> *Ibid.*

el derecho de representación fue inspirada por el célebre abogado Le Chapelier: "La más sagrada, la más personal de todas las propiedades es el fruto del pensamiento de un escritor".<sup>25</sup> La ley de 1793 "relativa a los derechos de propiedad de los autores de escritos de cualquier género, compositores de música, pintores y dibujantes" consagró en beneficio del autor un derecho exclusivo de reproducción, por la duración de su vida y diez años después de su deceso. El informe Lakanal, que estuvo en el origen de esa ley, recuerda con viva emoción lo que estaba en juego en el debate:

El genio ordenó en silencio una obra que hace que los límites de los conocimientos humanos retrocedan, inmediatamente piratas literarios se adueñan de ella y el autor no camina hacia la inmortalidad sino a través de los horrores de la miseria. Y sus hijos... ¡Ciudadanos, la posteridad del gran Corneille se apagó en la indignidad!... [...] ¡Qué fatalidad se necesitaría para que el hombre de talento que consagra sus vigilias a la instrucción de sus conciudadanos solo se vea prometido a una gloria estéril y no pueda reivindicar el tributo del beneficio de un trabajo tan noble?

Durante el siglo XIX, profundos debates agitan ese largo período de constitución de nuestro derecho de autor; toda la dificultad, que habíamos expuesto desde el comienzo, era conciliar derecho de propiedad y bien inmaterial. A principios del siglo XX, le corresponde a Kohler haber dado el paso decisivo, retomando por su cuenta la filosofía de Kant: se especifican las relaciones entre el titular del derecho de autor (derecho moral) y su objeto (derecho pecuniario o patrimonial).

El otro gran debate del siglo XIX concernía a la cuestión de la perpetuidad de los derechos de autor. La controversia está lejos de ser puramente formal; esta pone en juego concepciones muy diferentes del trabajo creador. Se trata de ponerse de acuerdo

<sup>25</sup> Citado en Henri Desbois, "Propriété littéraire et artistique", en *Encyclopædia universalis*, 1973.

sobre lo que un escritor toma de la sociedad cuando escribe: "De ella recibió la cultura y el desarrollo de sus facultades, en una palabra, la educación, que es esencialmente un beneficio del estado social".<sup>26</sup> Por consiguiente, si el derecho de autor tuviera una duración ilimitada, "la sociedad se vería lisa y llanamente desposeída de lo que le pertenece". Los adversarios de la perpetuidad reconocían claramente al autor un derecho de remuneración por su trabajo; pero la sociedad también tenía un verdadero derecho de copropiedad sobre la obra. De allí la necesidad de limitar el derecho de autor en el tiempo.

Según la tesis contraria, aunque el autor tomara sus ideas del entorno social, "al tomarlas, no las retira y no priva a nadie de ellas; las devuelve y las refleja, al contrario, elucidadas y ampliadas; la sociedad gana y no pierde nada con ese préstamo".

Los escritores, lejos de dejar estas cuestiones espinosas únicamente a los juristas, participan activamente en los debates sobre la suerte de sus obras. En una carta de 1841 a los señores diputados, Vigny propuso un acuerdo:

Una vez que el autor haya dejado de existir, la propiedad literaria queda abolida. Desde ese día, todos los teatros podrán representar las obras dramáticas con tanta frecuencia como les convenga, sin que los herederos o cesionarios puedan retirar la obra, suspender sus representaciones o impedir la impresión de la misma; pero percibirán un derecho igual al que recibiría en vida el autor. También a partir de la muerte del autor, los editores tendrán todos los derechos de publicar tantas ediciones de un libro como les convenga imprimir, mediante el pago de un derecho por ejemplar, proporcional al precio del formato y a sus gastos de impresión.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Pierre Larousse, "Propriété littéraire et artistique", en *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, París, 1866-1877.

<sup>27</sup> Alfred de Vigny, *De Mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire. Lettre à Messieurs les députés* [1841], citado en Jan Baetens (ed.), *Le Combat du droit d'auteur, op. cit.*, p. 113.

Sutil simulación que, de hecho, consiste en instaurar un derecho de remuneración perpetua, aceptando al mismo tiempo que cualquiera esté autorizado a publicar la obra. Así, a partir de la muerte del autor, la obra debía caer en dominio público sin que por ello los herederos se vieran privados de los beneficios de su explotación: "Había que encontrar una forma para concordar el derecho de los herederos con el derecho de la sociedad".<sup>28</sup>

Victor Hugo adoptó la misma estrategia, pese a que no formuló sus posiciones por escrito sino tardíamente, en textos que emanaban de los trabajos de la Asociación Literaria y Artística Internacional, creada en 1878. Impacta el rigor del razonamiento aliado al patetismo de la declamación pública. Su discurso de apertura recuerda ante todo un principio esencial: "El escritor propietario es el escritor libre. Despojarlo de la propiedad es despojarlo de la independencia".<sup>29</sup> Mejor que Vigny, Hugo da cuenta de una filosofía más global de la propiedad literaria, dado que logra conciliar el derecho del autor y el derecho de la sociedad sobre una obra:

Establezcamos la propiedad literaria, pero al mismo tiempo fundemos el dominio público. Vayamos más lejos, agrandémoslo. Que la ley conceda a todos los editores el derecho de publicar todos los libros después de la muerte de sus autores, con la única condición de pagar a los herederos directos una renta muy reducida, que en ningún caso supere el 5% o el 10% del beneficio neto. Este sistema tan simple, que concilia la propiedad incuestionable del escritor con el derecho no menos incuestionable del dominio público, fue propuesto, en la comisión de 1836, por quien les habla en este momento.

Hugo defiende el mismo principio de remuneración a perpetuidad a favor del autor y de sus derechohabientes. En cambio, no

<sup>28</sup> Alfred de Vigny, *De Mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire*, op. cit.

<sup>29</sup> Victor Hugo, *Congrès littéraire international. Discours d'ouverture. Séance publique du 17 juin 1878*, citado en Jan Baetens, *Le Combat du droit d'auteur*, op. cit., p. 157.

reconoce ningún derecho moral al heredero, como por ejemplo el de oponerse a la publicación de la obra: "El autor brinda el libro, la sociedad lo acepta o no. El autor hace el libro, la sociedad hace la suerte del libro. El heredero no hace el libro, no puede tener los derechos del autor. El heredero no hace el éxito, no puede tener el derecho de la sociedad".<sup>30</sup>

Lamartine también se movilizó hasta llegar a proponer un proyecto de ley de propiedad literaria a la Cámara de Diputados el 13 de marzo de 1841. Su punto de vista era radical acerca de la extensión de los derechos de autor después de la muerte del autor. Lamartine defendió en voz bien alta "a la viuda y a los hijos de ese hombre, que tendrían que mendigar en la indigencia al lado de la riqueza pública y de las fortunas privadas que hubo generado el ingrato trabajo de su padre".<sup>31</sup> Como Vigny y Hugo, Lamartine reivindicaba el estatus de propiedad para la obra literaria, una propiedad transmisible a los descendientes, que le cederían a la sociedad el derecho de explotarla bajo condiciones de remuneración sin límites temporales. Así, se alcanzaba un buen equilibrio entre los intereses privados y públicos.

En el siglo xx, el principio de perpetuidad fue claramente aceptado en la legislación; pero en lugar de estar relacionado con el derecho de explotación, como lo deseaban los escritores militantes, se lo relacionó con el derecho moral. En efecto, en su inmaterialidad, la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material. Hay que esperar hasta 1957 para que por fin Francia se vea dotada de una ley sobre la propiedad literaria, ubicada en la estricta prolongación de la ley de 1793, respecto del derecho de reproducción, y de la ley de 1791, respecto del derecho de representación. La ley del 11 de marzo de 1957 fue completada por la del 3 de julio de 1985, destinada a adaptar las modalidades anteriores a los nuevos procedimientos de explotación de las obras, sin romper con la concepción paternalista del derecho

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 129.

francés. Por su parte, la codificación realizada por la ley del 1º de julio de 1992 no afectó el fondo del derecho.

### *La protección del derecho de autor y sus límites*

En materia de propiedad literaria, el derecho francés es considerado particularmente protector. Pero ciertos principios liberales limitan seriamente el alcance de esta protección.

El campo de aplicación de la protección, tal como está previsto por la ley, es muy extenso. El artículo L. 111-1, apartado primero del Código de Propiedad Intelectual indica que el autor de una "obra del espíritu" goza de un monopolio "por el solo hecho de su creación", precisión que alcanza para establecer que el depósito legal, renovado por la ley del 20 de junio de 1992, aunque obligatorio, no ejerce ninguna incidencia sobre el nacimiento del derecho de autor. "Se considera creada la obra, independientemente de toda divulgación pública, por el solo hecho de la realización, incluso incompleta de la concepción del autor."<sup>32</sup> La denuncia de falsificación puede intervenir, pues, muy temprano en el proceso de creación de una obra: el borrador de una novela... Sin embargo, "hace falta que esté lo suficientemente avanzada para permitir verificar la identidad o la similitud con el objeto falsificado".<sup>33</sup> Esta fue la línea de defensa utilizada por Éditions Fayard durante el proceso que opuso al ensayista Jacques Attali con la editora Odile Jacob. La editora había proyectado publicar un libro de entrevistas con el presidente de la República François Mitterrand y el Premio Nobel de la Paz Elie Wiesel; pero Jacques Attali, testigo de esas entrevistas,

<sup>32</sup> Código de Propiedad Intelectual, art. L. 111-2.

<sup>33</sup> Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique...*, op. cit., § 383, p. 265. En la segunda edición del mismo libro, de 1980, Claude Colombet atribuía estas declaraciones a Robert Plaisant, *Le Droit des auteurs...*, op. cit., § 408. Curiosamente, en la nueva edición, la referencia a Plaisant ha desaparecido... Esto muestra que el derecho de cita puede conocer, incluso en un especialista en la cuestión, una suerte incierta.

se le adelanta y publica en su periódico una parte de aquellas, borrando casi por completo la presencia de Elie Wiesel. Como prueba de su proyecto, Odile Jacob solo pudo producir "un manuscrito, compuesto de un conjunto de entrevistas dactilografiadas de manera heteróclita, sobre las cuales [había] agregado observaciones manuscritas destinadas a sugerir desarrollos a François Mitterrand".<sup>34</sup> A Fayard, editor de *Verbatim*, le resultó fácil demostrar la ausencia de contrato escrito. Eso no impidió que el libro<sup>35</sup> en preparación quedara así vaciado de su sustancia: según *Le Nouvel Observateur* del 20 de mayo de 1993, "en total, no menos de cuarenta y tres fragmentos, de entre diez y cuarenta líneas cada uno", fueron plagiados.

En cuanto al artículo L. 112-1, se limita a enunciar que las disposiciones del Código de Propiedad Intelectual protegen el derecho de los autores "sobre todas las obras del espíritu, sea cual fuere el género, la forma de expresión, el mérito o el uso para el que se las destine". Por ende, no se podrá rechazar una acusación de falsificación con el pretexto de que la obra falsificada no presenta ningún interés de orden estético o intelectual. El título de una obra también está protegido, así como las obras derivadas de otras obras originales como las traducciones, adaptaciones, arreglos y antologías.

La ley es tanto más protectora cuanto que considera el derecho de autor desde un punto de vista doble: según las disposiciones del artículo L. 111-1, apartado segundo, el derecho de autor "incluye atributos de orden intelectual y moral, así como atributos de orden patrimonial" o pecuniario. El régimen jurídico del derecho de autor es claramente dualista.

El derecho moral es un derecho de control ejercido por el autor sobre la explotación de su obra. Refleja la concepción hu-

<sup>34</sup> *Le Monde*, 3 de mayo de 1994.

<sup>35</sup> El libro de François Mitterrand y Elie Wiesel, *Mémoires à deux voix*, finalmente fue publicado en 1995 en Odile Jacob [trad. esp.: *Memoria a dos voces*, trad. de Oscar Luis Molina, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995].

manista de la ley francesa. Vinculado a la persona del autor, es perpetuo e inalienable (artículo L. 121-1 del Código de Propiedad Intelectual). Ni siquiera el propio autor puede renunciar a él. Este control del autor concierne, ante todo, al nacimiento de la obra, y esto desde un doble punto de vista: por un lado, la decisión de *divulgar* la obra solo depende de la voluntad del autor. Por otro lado, el derecho de *paternidad* es irrevocable, aunque el autor haya decidido, por contrato, que su nombre no aparezca. Así, cualquier contrato de “negro” puede ser denunciado.

Además, el autor ejerce su derecho moral en el momento de la circulación de la obra: según el *derecho al respeto*, la obra no puede ser desnaturalizada, y según el *derecho a retractarse y a arrepentirse*, el autor puede modificar o retirar su obra de circulación; y tiene que hacerse cargo de indemnizar al cesionario por el perjuicio ocasionado (artículo L. 121-4).

En cuanto a los derechos pecuniarios o patrimoniales, son limitados en el tiempo y pueden ser objeto de una cesión total o parcial. Para ser claros, debemos precisar que la falsificación puede representar a la vez un atentado al derecho de reproducción —derecho patrimonial— y al derecho moral.

Si bien un primer enfoque jurídico permite insistir sobre el aspecto protector del derecho francés en materia de propiedad literaria, en cambio tres principios jurídicos, relativamente “liberales”, limitan la extensión de esta protección. Conciernen a los tres criterios siguientes: las ideas, la originalidad y las semejanzas.

Ante todo, la ley distingue la forma y el fondo, y excluye las ideas del campo de la protección. Henri Desbois especifica: “Más allá de su ingeniosidad y de que lleven la marca del talento, la propagación y la explotación de ideas expresadas por otro no pueden ser contrariadas por las obligaciones inherentes a los derechos de autor: por esencia y por finalidad son de libre circulación”.<sup>36</sup> Solo la composición, que consiste en la organización de las ideas, y la expresión son objeto de una protección. A continuación se da un ejemplo para hacer más concreto ese

<sup>36</sup> Henri Desbois, *Le Droit d'auteur en France*, op. cit., p. 11.

principio. No se trata de literatura sino de bellas artes. De todos modos, lo tomaremos por su simplicidad y claridad. El “caso Christo” ilustra la frontera entre la idea, no protegible, y su expresión particular, que sí lo es. Varias decisiones de la justicia han reconocido que el Pont-Neuf envuelto en tela por Christo constituye una obra protegida; en cambio, el Tribunal de Primera Instancia de París juzgó que ese artista no podía, en nombre del derecho de autor, detentar un monopolio sobre los “embalajes artísticos” y prohibir así que una agencia de publicidad editara afiches que representaran diversos objetos envueltos “a su manera”.

En realidad, “la falta consistirá en el daño causado a la idea *trabajada*, en consecuencia, en la *imitación servil* de lo que ya es la forma”.<sup>37</sup> Entonces, hay que distinguir entre la idea, que es de “libre circulación”, y el tema: “En efecto, el tema es una serie de ideas, una combinación de ideas, el trabajo de composición de toda una obra literaria”. En cambio, no se benefician de la protección los temas que toman su fuente del dominio público: un hecho histórico, un mito o cualquier otra materia muy conocida, incluso en detalle.

Pero el argumento de defensa según el cual existe el derecho de tomar un tema del fondo común a veces es utilizado de manera abusiva; en 1900, el Tribunal de París pronunció la existencia de falta de Le Faure y Delcourt, quienes, en una novela intitulada *La Tour de Nesle*, habían plagiado la obra de teatro de Alejandro Dumas padre y Frédéric Gaillardet, conocida con el mismo título:

Considerando que los autores sostienen en vano que como el tema es histórico o al menos legendario, podían tratarlo sin preocuparse por las publicaciones precedentes, pero que, si bien ciertos personajes de *La Tour de Nesle* existieron, la ficción dramática de

<sup>37</sup> Marcelle Azéma, *De la responsabilité civile de l'écrivain*, tesis de doctorado, Université de Bordeaux, Imprimerie J. Bière, 1935, p. 41.

Dumas y Gaillardet les pertenece por entero y que de ellos y no del dominio público la tomaron de manera abusiva los apelantes.<sup>38</sup>

El juez llegó a la conclusión de que había “plagio general” según el argumento de que Gaillardet había tomado del fondo común solamente la idea de partida, a saber la leyenda de la torre de Nesle de acuerdo con la cual la reina Margarita, esposa de Luis X, y sus parientes de Borgoña habrían masacrado a sus amantes después de una noche de amor. De todos modos, el caso parece más bien injusto, cuando se conoce su lado oculto. En su origen la obra de teatro provenía de Gaillardet, un autor de provincia; el manuscrito parecía un poco torpe, probablemente, pero estaba “lleno de violencia, sexualidad y furia”.<sup>39</sup> Como se lo confiaron a Dumas, este se lo apropió y lo reescribió en tres días. Inmediatamente la obra fue un éxito, ayudada por la publicidad de un duelo y de un juicio, ya en aquella época... Porque Gaillardet tuvo sus exigencias: que únicamente su nombre figurara en el afiche. De todas maneras, hubo que esperar hasta 1861 para que los dos colaboradores, que por fin se habían reconciliado, aceptaran firmar con sus dos nombres las ediciones de la obra. El casi desconocido Gaillardet ¿acaso no había tenido la sensación de que le robaban un poco su obra? Pero ¿qué habría sido de Gaillardet sin Dumas?

En la práctica, nos damos cuenta de que a menudo es muy difícil reconocer la frontera entre la idea, no protegible, y su puesta en forma, que sí lo es. La puesta en forma de la idea consiste, a la vez, en el trabajo de composición de las ideas y en su expresión. Por “composición” entendemos el plan *detallado*, “el encadenamiento de las situaciones y las escenas, el desarrollo y el

<sup>38</sup> Tribunal de París, 25 de enero de 1900, hermanos Fayard contra herederos A. Dumas y Gaillardet, *Annales...*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>39</sup> Jean-Marie Thomasseau, “La Tour de Nesle”, en Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, 4 ts., t. IV, París, Bordas, 1994, p. 1913.

ordenamiento de las diferentes ideas de la obra literaria”.<sup>40</sup> Hay que señalar que esta definición concuerda con la que anteriormente Marcelle Azéma atribuía al tema, oponiéndolo a la idea, es decir, al pensamiento. A pesar de su preocupación por ser precisos, algunos juristas emplean una terminología literaria bastante fluctuante. Al contrario, en una sentencia, el Tribunal de París opone el tema, en el sentido de la idea, a la composición, lo que nos parece más justo:

Si bien cada escritor puede tratar libremente un tema ya novelado por un antecesor, es a condición de convertirlo en una obra nueva y original y no de tomar los elementos esenciales de la obra del primer autor, es decir, su plan, sus personajes, el marco y las peripecias de la acción y, sobre todo, su estilo y sus descripciones.<sup>41</sup>

El tema sigue siendo más vago que el plan o la composición. Se emparenta más con la idea. Sin embargo, no es considerado como original “el encadenamiento de hechos o de escenas impuestas por la naturaleza del tema tratado o que se derivan lógicamente de la puesta en escena de la primera situación”.<sup>42</sup> Así, la estructura cronológica de una biografía, necesariamente marcada por los elementos sobresalientes de la vida de una persona, es considerada una composición “funcional”. De una manera general, el argumento vale para toda historia en la que una situación llame lógicamente a otra. El derecho estadounidense califica esos pasajes como “escenas por hacer”; se trata de situaciones estándar en el tratamiento de un tema dado, incidentes, personajes, o decorados indispensables.

<sup>40</sup> Tribunal de Primera Instancia de Bruselas, 22 de enero de 1988, *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, núm. 142, 1989, p. 363.

<sup>41</sup> Tribunal de Apelación de París, 1º cap., 3 de julio de 1934, Laubreaux contra Baudoux, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1939, p. 294.

<sup>42</sup> André R. Bertrand, *Le Droit d'auteur et les droits voisins*, París, Masson, 1991, § 5. 131, p. 177.

Fuera de esos casos precisos en los que la protección no opera, según André R. Bertrand existe falsificación de la composición de una obra cuando hay:

- numerosas similitudes usadas en la *trama* de las dos obras, o,
- reproducción de la *esencia* general de la obra, o,
- reproducción de una o varias de sus *escenas características*.<sup>43</sup>

Por “trama” hay que entender el encadenamiento de los acontecimientos. En teoría, para juzgar la falsificación, alcanzaría “con descomponer la trama o el guion de una obra en cerca de veinte o treinta elementos y verificar si estos vuelven a encontrarse de una manera sustancial en la obra falsificadora”.<sup>44</sup> Este análisis sistemático y cuantitativo es tradicional en el derecho estadounidense; fue utilizado a fin de probar el plagio de una película, *Tiburón 3*, a partir de otra, *Tiburón*. Este procedimiento fue adoptado durante el célebre proceso de *La Bicyclette bleue* [*La bicicleta azul*], en el que la Cámara Tercera del Tribunal de Primera Instancia de París se entregó a una comparación analítica de la historia y de las características de los personajes de la novela de Régine Deforges y de la de Margaret Mitchell.

Sin embargo, el método de análisis cuantitativo no permite cubrir todos los casos de falsificación. En efecto, la reproducción de “la esencia” o de una escena “característica” alcanza para generar una condena. Este es el motivo por el que estas nociones requieren ser precisadas. Por “esencia” hay que comprender la manera completamente personal que tiene un autor para tratar, trabajar un tema: así ocurre con el trabajo original de Gai-lardet y Dumas cuando retoman, desarrollan y enriquecen la leyenda de la torre de Nesle. El enfoque jurídico es sorprendente, dado que se supone que el juez tiene que fiarse de su “impresión” para estimar si la esencia de una obra fue retomada o no, si la

<sup>43</sup> André R. Bertrand, *Le Droit d'auteur...*, op. cit., § 5. 131, p. 177.

<sup>44</sup> *Ibid.*, § 5. 132, p. 177.

obra falsificadora genera “la misma impresión de conjunto que la obra copiada”.

En el análisis que hace de la novela de Tahar Ben Jelloun, el juez toma en cuenta al menos los dos elementos propios de la composición que acabamos de definir: por un lado, la trama; por otro, la “concepción general” o el “espíritu” de la obra. El examen de la trama se reduce a los dos tiempos principales —el principio y el final—, de manera de revelar mejor las divergencias entre las dos obras:

Visto y considerando que si, *en definitiva*, las dos heroínas mantienen una relación con el personaje ciego, el del guion es un músico mendigo que *comienza* maltratando a su sirvienta a la que incluso intenta violar, mientras que Zahra es “La invitada” del Cónsul [...].

Visto y considerando también que el ciego del guion recupera la vista y muere *al final* del relato, mientras que el de la novela desaparece.<sup>45</sup>

Luego, lo que el juez llama “concepción general” corresponde, de hecho, al contexto, al espíritu de la obra. Para desechar la acusación de falsificación, el juez muestra simplemente que acontecimientos a priori idénticos —las torturas sexuales sufridas por la heroína— se desarrollan en contextos diferentes.

Por último, la “escena característica”, tercer elemento inherente a la composición, implica que la falsificación no se aprecia necesariamente “por el peso”, según la cantidad de escenas plagiadas; en efecto, alcanza con una sola escena, con tal que sea particularmente característica, original, propia a una obra. Se acostumbra citar como ejemplo el caso *Bloemfield et Cie*. El litigio enfrentaba a los autores de *Bloemfield et Cie*. y a un cineasta, Chevret, autor de la película *La Bague* [El anillo]. En la apelación,

<sup>45</sup> Tribunal de Primera Instancia de París, 2 de marzo de 1988, Büttner, nacido con el nombre de Hayat, contra Ben Jelloun, *Cahiers du Droit d'Auteur*, núm. 32, noviembre de 1990.

el Tribunal de París le reprochó al cineasta haber reproducido la peripecia principal: durante una comida, el descubrimiento de un anillo oculto en un paté permite descubrir un abominable comercio de carne humana.<sup>46</sup>

La protección de la expresión, segundo elemento de la puesta en forma después de la composición, no se ejerce solamente en caso de reproducción literal de la expresión: alcanzaría con algunas variaciones banales para apropiarse del trabajo de otro. Así, las adaptaciones, traducciones o arreglos de una obra no pueden hacerse sin el consentimiento de su autor. En consecuencia, habrá que distinguir entre una variación significativa, que pueda distinguirse de su modelo, y una diferencia banal, más destinada a hacer trampa y a enmascarar el plagio.

Sin embargo, no todas las formas de expresión gozan de la protección del derecho de autor. En efecto, el campo de la protección excluye la forma "funcional", la que está impuesta por la función puramente utilitaria del texto. Expliquémonos: si el escritor puede alcanzar el mismo objetivo por medio de diferentes formas, la que adopta, como marca de su personalidad, se beneficia de la protección. Si, en cambio, se reconoce que tal formulación se impone al autor por la naturaleza misma de su propósito, esta formulación, que no tiene que ver con la personalidad del autor, es considerada banal, no protegida. Tampoco se le podrá reprochar haberla plagiado, porque nadie sabría valerse de ella como de una propiedad personal.

Esta regla vale, en particular, para los escritos históricos y los relatos biográficos. Los acontecimientos y su formulación se imponen a los autores y no se les podría reprochar que tomaran prestadas de obras anteriores informaciones fácticas así como términos que se derivan del tema tratado. Es evidente que la noción de forma "funcional", por más clara que sea en teoría, suscita dificultades de interpretación. También puede servir de

<sup>46</sup> Tribunal de Casación, 27 de febrero de 1918, Société des Établissements Gaumont contra Chevret, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1919, p. 53.

refugio a la reproducción servil. En un caso, que dio lugar a una jurisprudencia interesante, tres decisiones sucesivas permitieron decidir a favor de la falsificación. En 1995, Ferdinand Lallemand publicó en Éditions de Paris un relato seudohistórico intitulado *Journal de bord de Maarkos Sestios* [Diario de a bordo de Maarkos Sestios]. Esta reconstitución novelada estaba compuesta de tres partes: un prefacio, el diario propiamente dicho y notas de divulgación histórica o arqueológica acompañadas de una bibliografía. Ahora bien, el arqueólogo Fernand Benoît sostuvo que esa pretendida ficción era una falsificación de sus numerosos artículos; denunciando tres elementos característicos:

El personaje mismo de Maarkos Sestios; el naufragio de un navío perteneciente a dicho personaje, ocurrido en el siglo II a. C., frente al litoral de Marsella, antiguamente "Massilia", en el lugar llamado "Le Grand Conglu"; el itinerario marítimo que seguía el mencionado navío, de Delos (archipiélago de las Cícladas) hasta Massilia, y presuntamente de acuerdo con la antigua "Ruta del Vino".<sup>47</sup>

Lallemand destacó que la ley solo protegía la forma; no las ideas:

En el ámbito de la ciencia arqueológica, las reglas y métodos de investigación y conocimiento, los datos materiales que resultan de las excavaciones, de descubrimientos o de elementos técnicos extraídos de otras ciencias, una vez que son librados al público por sus autores, deben ser considerados como adquiridos para los fondos comunes del saber humano.

Esta argumentación se podría aplicar a los diccionarios de lengua, a las guías literarias y, finalmente, a todas las obras de carácter documental. Felizmente, el juez rechazó esta "concepción restrictiva" de la propiedad literaria y, en particular, de la expresión.

<sup>47</sup> Tribunal Civil de Marsella, 11 de abril de 1957, Benoît contra Lallemand y Sté an. Éditions de Paris, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1959, p. 57.

Le dio la razón a Benoît, el arqueólogo, contra Lallemand, el novelista plagiarlo, reconociendo así el derecho de protección de las hipótesis, las interpretaciones, las definiciones y las reconstituciones lingüísticas o biográficas. Por lo tanto, se encuentran protegidas “esas construcciones del espíritu” cuya originalidad consiste, no en su forma literaria, sino “en un enfoque original de los datos materiales e intelectuales”. No dejaremos de recordar esta argumentación en el examen de un discutible juicio entre el novelista Jean Vautrin y el académico Patrick Griotlet. De ninguna manera la “forma funcional” debe servir de valor de refugio para los plagiarios.

En definitiva, la expresión y la composición son los dos criterios esenciales que permiten apreciar la originalidad de una obra. Pero, para el derecho, ¿qué es la originalidad? ¿Una noción reciente, subjetiva y fluctuante!

La de originalidad, que está en el centro de cualquier estudio sobre la falsificación, no aparece sino tardíamente. Como lo recuerdan André y Henri-Jacques Lucas en su *Traité de la propriété littéraire et artistique* [Tratado de propiedad literaria y artística],<sup>48</sup> las leyes de 1791 y 1793 no decían nada acerca de la originalidad. Más sorprendente, la del 11 de marzo de 1957, retomada en la ley de julio de 1992 relativa al Código de Propiedad Intelectual, solo menciona esta exigencia en un rodeo de una disposición accesoria concerniente a los títulos (art. 5, apartado 1). La propia jurisprudencia, en razón del silencio de la ley, solo recurre a ella con circunspección y se cuida de toda generalización. En este aspecto, la doctrina es claramente la que desempeñó el papel esencial. Pero hubo que esperar a Desbois,<sup>49</sup> dado que, antes de este autor, los juristas no decían nada de la originalidad.

Original no quiere decir nuevo. Tomemos una obra idéntica a una obra anterior. No por ello es falsificación, en tanto el autor,

<sup>48</sup> André Lucas y Henri-Jacques Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, París, Litec, 1994, § 77, p. 85.

<sup>49</sup> Henri Desbois, *Le Droit d'auteur en France*, op. cit.

que ignoraba su existencia, no la copió: la ley no protege la obra, sino al autor. En derecho, la originalidad no implica ninguna novedad. Por lo tanto, la novedad, noción objetiva y estrictamente cronológica, dado que se define por la ausencia de anterioridad, no es un criterio de originalidad. “Lo que es original es el resultado de una creación del espíritu, que lleva ‘la huella de la personalidad’ de su autor.”<sup>50</sup>

Sin embargo, ¿cómo reconocer “la huella de la personalidad”? Examinando la forma de la obra, su composición y su expresión. La doctrina no dejó de subrayar el carácter subjetivo de tal apreciación. La cuestión de la falsificación se encuentra, de hecho, en el centro de la valoración estética y de la crítica literaria. Para hacer el error más evidente, Pierre-Yves Gautier recuerda que, en materia de propiedad literaria, la jurisprudencia descubre originalidad en “la confección de un anuario, un catálogo, un almanaque, o ¡incluso un sacacorchos!”. Para la ley, la vara parece estar bien baja... Y se puede temer una banalización peligrosa de la noción de originalidad que permita que cualquier obra pueda ser proclamada una obra maestra.

Paradójicamente, a veces el juez puede mostrarse más exigente respecto de obras puramente literarias; como lo veremos más adelante, los pacientes y profundos estudios de Patrick Griotlet sobre la lengua cadjin fueron considerados carentes de toda originalidad, de libre circulación y, así, susceptibles de ser copiados sin más formalidades. En comparación, puede resultar sorprendente que un anuario, de forma original, sea protegido, mientras que un diccionario de lengua, que se basa en una investigación minuciosa y que incluye ejemplos y definiciones prudentemente elegidas y trabajadas, escape a toda protección. El contraste es impresionante y, según la expresión de André Lucas, la originalidad está a punto de convertirse en una “noción de geometría variable”... La debilidad de la ley está allí. Consiste en juzgar con la vara de la misma ley objetos de naturaleza muy diferente. Ocurre que el artículo L. 112-1 del Código de Propie-

<sup>50</sup> Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, op. cit., § 24, p. 44.

dad Intelectual le prohíbe al juez tener en cuenta la finalidad e incluso el mérito de la obra. Es la famosa teoría de “la unidad del arte”, que prohíbe toda discriminación entre lo que es “cultural” y lo que es “aplicado” a una industria cualquiera. Este principio, introducido en Francia en 1902 y retomado por la ley del 11 de marzo de 1957, prohíbe tener en cuenta la finalidad de la obra, ya sea cultural o utilitaria. El juez no puede realizar una apreciación sobre el valor artístico de una obra del espíritu. ¿No hay allí una contradicción? ¿Cómo juzgar la originalidad de una obra cuando se prohíbe tener en cuenta su mérito, su valor? ¿Qué puede significar “la huella de la personalidad” si, en materia de propiedad literaria, se elimina cualquier consideración estética? La noción de originalidad queda trágicamente viciada y resulta inoperante.

Tal vez falte proponer una nueva definición de la obra, más cercana de lo que se puede entender por ese término en el ámbito literario. Pierre-Yves Gautier sugiere: “Todo esfuerzo de innovación del espíritu humano, que conduzca a una producción intelectual, que puede tender hacia un objetivo práctico, pero debe conllevar un mínimo de efecto estético, que lo acerque de alguna manera al orden de las bellas artes”.<sup>51</sup> Este vínculo mínimo con las “bellas artes” apunta a darle al derecho de autor su especificidad ¡porque el riesgo de verlo perderse en el vasto dominio del derecho mercantil es grande!

Después de haber especificado los límites de la protección ligados a la noción de forma y de originalidad de la obra, conviene agregar un último principio jurídico básico: la falsificación debe ser apreciada según las *semejanzas* y no según las diferencias. Este principio, aparentemente riguroso, es frecuentemente eludido. Una vez más la protección de la obra se encuentra un poco más limitada. De hecho, durante el juicio de Tahar Ben Jelloun, sospechado de haber falsificado un guion de cine en su novela

<sup>51</sup> Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, op. cit., § 34, pp. 57 y 58.

*La Nuit sacrée [La noche sagrada]*, el Tribunal abandonó el estudio de las semejanzas entre la novela de Ben Jelloun y el guion de Myrtille Büttner. En efecto, en un primer momento, se contentó con insistir en la banalidad de los temas desarrollados por Myrtille Büttner. Pero toda la segunda parte de la argumentación consistió en enumerar las diferencias, contrariamente al principio enunciado anteriormente. Otros casos tienden a poner en tela de juicio uno de los grandes principios de evaluación de la falsificación. Pero el juez ¿realmente puede contentarse con examinar una obra solamente según el criterio de las semejanzas? La significación de una semejanza puntual —una joven que se relaciona con un ciego— amerita ser evaluada en función de su contexto. Según ese contexto presente o no diferencias de fondo, se podrán juzgar de otro modo las semejanzas.

Sobre este punto, Pierre-Yves Gautier brinda una síntesis muy sensata:

La falsificación se aprecia, *ante todo*, por la reunión y la suma de puntos de semejanza, después de lo cual se pasará a las diferencias; si estas últimas no destruyen la impresión de conjunto de imitación, el resultado será la condena. Pero si, al contrario, esas diferencias *invierten* la primera impresión y establecen que los elementos característicos de la segunda obra le son efectivamente propios, se declarará la desestimación o la falta de culpabilidad.<sup>52</sup>

¿Acaso no era un desafío presentar en tan poco espacio un balance jurídico que bastara para que el lector más o menos profano pudiera, a estas alturas, formarse una idea bastante precisa de la complejidad de lo que está en juego en el concepto de “propiedad literaria”? Pero cada caso es diferente y remitimos a la lectura detallada de la jurisprudencia y de los manuales jurídicos que, admitámoslo con sencillez, despertaron en nosotros una curiosidad tan apasionada como inesperada.

<sup>52</sup> *Ibid.*, § 295, p. 491.

## Derecho de autor y copyright

Proponemos no un análisis profundo, sino un breve balance para el lector curioso por conocer las diferencias básicas entre la reglamentación francesa sobre derecho de autor y el *copyright* en Inglaterra y Estados Unidos. Es un hecho: los sistemas de *copyright* cada vez tienden a influir más en la concepción del derecho de autor y, si hay una obra susceptible de aclararnos sobre los desafíos futuros en este ámbito, es la de Alain Strowel, *Droit d'auteur et copyright: divergences et convergences. Études de droit comparé* [Derecho de autor y copyright: divergencias y convergencias. Estudio de derecho comparado].<sup>53</sup> A partir de una primera comparación, surgen cuatro diferencias esenciales: tres de ellas conciernen al principio mismo del derecho de autor, su filosofía de alguna manera, dado que se vinculan con la noción de "autor", luego con la de "originalidad" y, después, la existencia o no del derecho moral. La cuarta diferencia, menos determinante, se relaciona con la obligación de depósito legal.

En la concepción francesa personalista, el derecho tiende a favorecer el interés del autor, en detrimento del de la sociedad. Ciertamente, el derecho francés excluye de la protección las ideas, a fin de permitir la libre circulación de estas entre el público. Otras medidas apuntan a equilibrar los intereses del creador y los de la sociedad. Pero el *copyright* tiende más netamente a privilegiar una lógica de mercado que no podrá ser obstaculizada solamente por los intereses de un único autor. En una lógica de mercado, el público, es decir, los consumidores, deben tener la prioridad. El vínculo entre el autor y su obra se encuentra debilitado, al punto de que el inversor se convierte de manera progresiva en el verdadero titular del derecho de autor, que, al mismo tiempo, se parece a una remuneración por inversión. En

<sup>53</sup> Alain Strowel, *Droit d'auteur et copyright: divergences et convergences. Études de droit comparé*, Bruselas y París, Bruylant y LGD, col. Bibliothèque de la Faculté de Droit de l'Université Catholique de Lovaina xxiv, 1993.

la medida en que la frontera entre economía y cultura se difumina, la obra pierde su carácter sagrado y el creador su monopolio. En esta perspectiva, el sistema estadounidense refuerza el poder de quien explota la obra. Frente a tal evolución, "incluso la expresión 'derecho de autor' se vuelve engañosa" ...<sup>54</sup>

Seguramente por las razones que acabamos de describir, la misma noción de originalidad difiere en los dos sistemas de derecho. Este es el segundo punto de divergencia. Mientras que en el derecho francés la originalidad es una noción subjetiva, relacionada con la huella personal de su autor, el *copyright* considera que una obra es original desde el momento en que no está copiada de otra obra e incluso si es banal y ordinaria. Es el criterio objetivo que se utiliza independientemente de cualquier apreciación sobre el carácter innovador o personal de dicha obra. Lo esencial es que emane del autor, aun si no presenta ningún interés particular. De esta manera, el *copyright* extiende la noción de originalidad a todas las formas de obra, de la novela a la agenda... La razón de esto es puramente económica: se trata de garantizar a los inversores un máximo de rentabilidad, con un mínimo de creatividad.

La tercera diferencia deriva de esta misma lógica. Mientras que el derecho francés, dualista, concede un derecho moral al autor —derecho de divulgación, de arrepentimiento o de retracto, derecho a la paternidad y derecho al respeto de la obra—, los sistemas de *copyright* carecen de reglas de orden moral como tales. Aunque desde 1988 el Reino Unido haya agregado a la ley un capítulo sobre el derecho moral, no deja de ser cierto que la Convención de Berna está ampliamente influida en este punto por el *copyright* anglosajón, dado que solo hace mención del derecho a la paternidad y del derecho al respeto de la obra. Y aun así, contrariamente al derecho francés, no se excluye que "el ejercicio de estas prerrogativas esté limitado en el tiempo".<sup>55</sup> He

<sup>54</sup> André Lucas y Henri-Jacques Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, op. cit., § 35, p. 53.

<sup>55</sup> *Ibid.*, § 365, p. 300.

aquí un ejemplo concreto de la particularidad del derecho francés, netamente favorable al autor, sin dudas en detrimento de la libre circulación de las obras entre el público.

La cuarta diferencia es de un interés menor: contrariamente a lo que ocurre en los países de *copyright*, de tradición formalista, en Francia la obra se beneficia de la protección "por el solo hecho de su creación".<sup>56</sup> En efecto, si bien el depósito de la obra sigue siendo obligatorio en Francia, en cambio, ya no tiene ninguna influencia sobre el ejercicio del derecho de autor, que no está subordinado a ninguna formalidad. La Convención de Berna adoptó, además, el mismo principio. Por lo tanto, en este punto, Estados Unidos, que adhirió a dicha Convención, se acercó al derecho de autor francés.

Más allá de las divergencias, se expresan concepciones opuestas de la producción intelectual y de la cultura. El derecho francés se inspira en una visión relativamente sacralizadora de la obra de arte y de su autor, mientras que los países de derecho anglosajón siguen impregnados por un realismo pragmático. Sin embargo, frente a la integración progresiva de los productos culturales en la todopoderosa esfera económica, se puede pensar que la comercialización de las obras literarias y artísticas terminará asimilándolas a objetos ordinarios de industrialización y de consumo. Entonces, se torna probable la "contaminación" por parte de los sistemas de *copyright*.

<sup>56</sup> Artículo L. 111-1, apartado 1º del Código de la Propiedad Intelectual.

## VII. El comportamiento del juez frente al escritor exitoso

HEMOS ELEGIDO dos casos, susceptibles de mostrar el funcionamiento *in vivo* de los principios de análisis comparativos anteriormente desarrollados. El primero ha opuesto de forma prolongada a Régine Deforges y a Éditions Ramsay con los herederos de Margaret Mitchell y Trust Company Bank, la sociedad de derecho estadounidense a la que se le concedieron para el mundo entero los derechos patrimoniales de autor del libro *Gone with the Wind* [*Lo que el viento se llevó*]. En razón de su popularidad, las dos novelas en cuestión dieron una repercusión particular al "caso"; por un lado, *La Bicyclette bleue* [*La bicicleta azul*], publicada en 1981; por el otro, *Gone with the Wind*, publicada en Estados Unidos en 1936, en Francia en 1939, y adaptada al cine ese mismo año por Victor Fleming. El libro, traducido a 16 lenguas, le valió a su autora el Premio Pulitzer en 1937. Este juicio por falsificación es ejemplar por los razonamientos jurídicos y los constructivos debates a los que dio lugar. De la argumentación desarrollada por los jueces, en primera instancia, en apelación o en casación, se desprendieron técnicas e incluso filosofías del derecho diferentes.

El segundo "caso", que opuso a un novelista y a un especialista universitario en lengua cadjin, ofrece un interés jurídico menor, ya que el caso parece finalmente bastante simple. En cambio, le permite al crítico literario completar mejor el punto de vista jurídico y, eventualmente, discutirlo. Los abogados de Jean Vautrin, autor de la novela *Un grand pas vers le Bon Dieu* [*Un gran paso hacia el buen Dios*] (1989), y de Patrick Griolet,

autor de *Cadjins et Créoles en Louisiane* [Cadjins y criollos en Luisiana] (1986) y de *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une francophonie* [Palabras de Luisiana. Estudio léxico de una francofonía] (1987), cruzaron discursos de naturaleza tan diferente que, hoy, el debate amerita algunas aclaraciones.

Estos dos casos tienen un punto en común: en ambos, los querellantes fueron desestimados frente a escritores de renombre.<sup>1</sup>

### *El caso Deforges-Mitchell: la argumentación jurídica y sus límites*

En 1981, la escritora francesa Régine Deforges publicó *La Bicyclette bleue*, primer volumen de una trilogía, claramente inspirada, al menos en su comienzo, en la célebre novela estadounidense *Gone with the Wind*. Como no se había solicitado su consentimiento, Trust Company Bank, la administradora de los intereses de sucesión de Mitchell, a la que se unieron los herederos de la escritora, arremetió contra la autora y su editor para reclamar una reparación.

En este famoso caso, tenemos la oportunidad de observar la puesta en aplicación de los textos legales. El caso tuvo un impacto moral y financiero lo suficientemente fuerte como para dar lugar a desarrollos jurídicos a la vez cargados y complejos. Estamos en presencia de una especie de muestra totalmente representativa del debate sobre la falsificación.

El 6 de diciembre de 1989, el Tribunal de Primera Instancia de París condenó a los defensores por falsificación en un dicta-

<sup>1</sup> Hay que señalar que en juicios más recientes, que ponen en cuestión a escritores de renombre como Irène Frain, Alain Minc, Michel Le Bris y Henri Troyat, los tribunales les dieron la razón a los querellantes en contra de los escritores. Véase el capítulo "La práctica actual del plagio: un fenómeno relacionado con las nuevas condiciones de producción del libro". Es posible preguntarse si hay que interpretar esto como una evolución de la jurisprudencia.

men de 95 páginas.<sup>2</sup> Los jueces utilizaron tres grandes principios de referencia en materia de propiedad literaria: el análisis cuantitativo y comparativo, la prioridad concedida a las semejanzas sobre las diferencias y el estricto respeto de la ley concerniente a la definición de "pastiche".

Ante todo, el juez procedió, de manera sistemática, a una comparación entre los dos textos, presentados en dos columnas. Nos inspiramos en ella e interrumpimos el resumen de las dos historias en el momento en que comienzan a diferenciarse. De todos modos, las dos tramas se corresponden durante toda la primera mitad de las dos novelas involucradas.

*Gone with the Wind*  
de Margaret Mitchell

*La Bicyclette bleue*  
de Régine Deforges

La historia se desarrolla durante la guerra de Secesión en una rica plantación familiar de algodón al sur de Estados Unidos. Scarlett O'Hara, heroína de la novela, tiene 16 años. Mimada y egoísta, pero de una belleza llena de encanto, aprende de su padre el amor por su tierra, Tara.

La víspera de un picnic seguido de un baile, le anuncian el pronto compromiso de Ashley Wilkes, el que ella prefiere entre todos sus admiradores, con Mélanie, la prima de este. Scarlett, que está enamorada del joven, se lo confiesa al día siguiente. A pesar de

La historia se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial en el seno de una familia de viticultores bordeleses. Léa Delmas, heroína de la novela, tiene 17 años en 1939. Consentida y egoísta, pero resuelta y llena de encanto, está muy apegada a su tierra de Montillac.

(cap. 3) Durante un día de campo, se entera del compromiso de Laurent d'Argilat, al que prefiere entre sus otros pretendientes, con Camille, una prima de este. Léa, que está enamorada del joven, decide confesarle sus sentimientos, convencida de que será co-

<sup>2</sup> Tribunal de Primera Instancia de París, 6 de diciembre de 1989, *Cahiers du Droit d'Auteur*, núm. 27, mayo de 1990.

sus sentimientos hacia ella, Ashley le dice que son demasiado diferentes uno del otro.

Cuando se queda sola en la biblioteca, ella advierte con irritación que Rhett Butler, un hombre de 35 años, ha presenciado, divertido, toda la escena de la confesión y el rechazo. Furiosa por esa derrota, impulsa a Charles Hamilton, el hermano de Mélanie, a pedirle en matrimonio. Pero este último morirá al principio de la guerra de Secesión.

Después de haber dado a luz a un varón del que se desinteresa inmediatamente, la joven se dirige a la casa de Mélanie y su tía en Atlanta. Pese a la guerra, descubre el placer de una libertad nueva. Allí encuentra con frecuencia a Rhett Butler y sigue sintiéndose atraída por Ashley, a quien ha prometido, durante un permiso, ocuparse de Mélanie.

Mientras que Atlanta es sitiada, la propia Scarlett ayuda a traer al mundo al hijo de Mélanie. Ante la inminente llegada de las tropas sureñas, logra alcanzar Tara con Mélanie y el recién nacido. Rhett Butler le presta un automóvil antes de unirse a las tropas sureñas.

rrespondida. Pero intenta en vano que no se case.

Una vez que se queda sola, ella advierte con irritación que François Tavernier, un hombre mayor que ella, ha presenciado, divertido, toda la escena de la confesión y el rechazo. Contrariada por haber sido rechazada, esa misma noche se pone de novia con el hermano de Laurent, que será asesinado en los primeros combates contra los alemanes.

(cap. 8) Para distraerse de esa viudez, la joven se dirige a casa de sus tías, en París. Pese a la guerra, descubre el placer de una libertad nueva. Allí encuentra a François Tavernier, de quien se convierte en amante, así como a Laurent d'Argilat, a quien no ha renunciado, a pesar de su boda con Camille. Antes de su partida hacia el frente, Laurent le pide que cuide a Camille (cap. 9).

En 1940, Léa, en las rutas del éxodo, respeta su promesa y conduce a la joven, embarazada y enferma, a Montillac (cap. 4). François Tavernier le consigue un automóvil y, unos días después, logrará llegar a París, respondiendo al llamado del general De Gaulle (cap. 15).

En Tara, descubre un paisaje desolador y vuelve a ver a su padre, que perdió la razón desde la muerte de su mujer. Scarlett, movida solo por su coraje y obsesionada con la idea de salvar Tara, se hace cargo del relevo de la hacienda.

No bien arriba a su destino, Léa ayuda a Camille durante el parto. Pero ha llegado demasiado tarde para asistir a las exequias de su madre. A partir de ese momento, todo su viejo mundo pega un vuelco: su padre, quien ha perdido la razón, ya no puede hacerse cargo de la hacienda codiciada por los granjeros. Léa se enfrenta, sola, a las dificultades financieras.

La proximidad entre ambas tramas narrativas indica por sí misma que la semejanza va más allá de la elección del tema...

Siguiendo un segundo principio metodológico, el juez ha examinado, de manera prioritaria, las semejanzas y no las diferencias. Así, el dictamen de 95 páginas del Tribunal de Primera Instancia consiste esencialmente en una enumeración que confronta los puntos comunes a las dos novelas. No se señalan sencillamente las semejanzas descubiertas a lo largo del texto; al contrario, estas son clasificadas según las categorías que generalmente se encuentran en los juicios sobre propiedad literaria:

- la intriga general y la progresión dramática en forma de resumen,
- las características físicas y psicológicas de los personajes principales,
- las relaciones que mantienen los personajes principales,
- los personajes secundarios,
- las situaciones y escenas características.

En cada nueva etapa del análisis comparativo, se refuerza la impresión de desdoblamiento que se experimenta en la lectura de las dos novelas. La comparación entre los caracteres físicos y psicológicos de los cuatro personajes principales ofrece simili-

tudes asombrosas. Citamos algunos ejemplos de esta hábil imitación extraídos del texto del dictamen:<sup>3</sup> Scarlett y Léa tienen casi la misma edad, con solo un año de diferencia; las dos son muy bonitas y atractivas, pero no tienen escrúpulos...

SCARLETT	LÉA
—¿Acaso has perdido todo sentido moral? (Ashley, II, p. 253)	—Eres como un animal, sin ningún sentido moral, no te preocupas por las consecuencias, ni para ti ni para los demás. (Laurent, p. 101)
—Egoísta hasta el fin, ¿eh, querida? (Rhett, II, p. 56)	—Me manejaba de una manera egoísta como un niño malcriado. (Léa, p. 205)

Las dos heroínas poseen una energía inagotable y una encarnizada pasión por su tierra:

SCARLETT	LÉA
—Tú, que tienes toda la pasión por la vida. (Ashley, I, p. 69)	—Eres fuerte, nada puede destruirte. Tienes el instinto vital. (Laurent, p. 43)
¡Amaba tanto aquella tierra sin saberlo! La amaba como amaba el rostro de su madre rezando a la luz de la lámpara. (I, p. 48)	Como su padre, Léa amaba esa estancia, de la que conocía hasta los mínimos recovecos. (p. 13)

<sup>3</sup> El juez utiliza la edición Folio/Gallimard en tres tomos (1976) para *Autant en emporte le vent* [trad. esp.: *Lo que el viento se llevó*, trad. de Julio Gómez de la Serna y Juan G. de Luaces, Barcelona, Zeta, 2007] y la edición Ramsay de 1987 para *La Bicyclette bleue* [trad. esp.: *La bicicleta azul*, trad. de Antonio Samos, Barcelona, Grijalbo, 1984].

De una obra a la otra, vuelven a aparecer las mismas características morales y físicas, una misma lógica de desafío que empuja obstinadamente a la heroína hacia un mismo resultado: la reconquista de su tierra natal.

Rhett Butler y François Tavernier también presentan un aspecto físico muy similar. Dos buenos retratos cruzados subrayan el esfuerzo de condensación que advirtió el juez en Régine Deforges. Allí donde Margaret Mitchell se complace en desarrollar, la novelista francesa resume en una palabra, de manera tajante, a veces en una imagen, inmediatamente legible. He aquí una ilustración bastante convincente en la que las dos novelistas convierten a su héroe en un personaje al margen de las convenciones.

RHETT	FRANÇOIS
Sus parientes están entre las personas más distinguidas de allá, pero se niegan incluso a dirigirle la palabra [...]. Y luego tuvo una historia con una mujer con la que no se casó. (I, p. 143)	Pertenece a una rica familia de Lyon con la que rompió, se dice, a causa de una mujer y de divergencias políticas. (p. 40)

Incluso había llegado a los oídos de la gente de Atlanta que su carrera había estado salpicada de aventuras desdichadas con mujeres, cierta cantidad de disparos de arma de fuego, tráfico de armas para los revolucionarios de América Central. (I, p. 310)	En la región se piensa que es un traficante de armas y que le vendió toneladas a los republicanos españoles. (p. 39)
--	--

El mismo cinismo, el mismo pragmatismo y, bajo un aspecto de rudeza exterior, una profunda sensibilidad...

Prolonguemos la demostración del juez con el tercer binomio que constituyen Ashley Wilkes y Laurent d'Argilat.

Régine Deforges ha calcado de manera manifiesta a su personaje a partir del de Margaret Mitchell, en una época en la que, no obstante, ese tipo de personaje parece menos verosímil que un siglo antes: Ashley y Laurent, ambos provenientes de buenas familias, están prometidos desde su infancia a su prima. Ambos son hombres de honor, profundamente apegados a los valores tradicionales, a su hogar y a su tierra. No obstante, a ambos les da horror la guerra y no se hacen ilusiones sobre su desastroso final.

Agreguemos al par masculino el que forman Mélanie Wilkes y Camille d'Argilat, las respectivas esposas de Ashley y Laurent. Las dos jóvenes están concebidas de forma idéntica: dulces, austeras, pasan desapercibidas... Para completar esta impresión dominante de calco, el dictamen subraya puntos comunes incluso en ciertos detalles significativos:

Aunque frágiles y asustadas por la vida, Mélanie y Camille son capaces de demostrar una gran valentía y una determinación empedernida cuando las circunstancias así lo exigen: de esta manera, para socorrer a Scarlett, amenazada por un soldado yanqui, Mélanie no dudará en blandir un sable casi tan pesado como ella (II, 129), mientras que Camille no dudará en tomar un fusil y dispararle a un hombre que amenaza a Léa (p. 172).<sup>4</sup>

Lo que sorprende no es solamente la identidad de los elementos de la intriga, personajes o situaciones, sino, sobre todo, que se retomen incluso los encadenamientos, la lógica de la trama novelesca. Así, se examinan las doce relaciones posibles entre los seis personajes. En este punto, el análisis también llega a la conclusión de una transposición de la acción con condensación e imitación.

Los personajes secundarios también presentan similitudes incuestionables: Gérald O'Hara, padre de Scarlett, y Pierre Delmas, padre de Léa, son tiernos, hoscos, apegados a su tierra y

<sup>4</sup> Página 24 del dictamen.

a su mujer, cuya muerte les hace perder la razón a ambos. En cuanto a Ellen O'Hara e Isabelle Delmas, esposas de los anteriores, son grandes damas fuertes y dulces, buenas y sacrificadas, veneradas por sus hijas. Suellen y Françoise, hermanas de Scarlett y de Léa, son de buenos modales, pero tienen altercados con su hermana y traicionan a su país. Mama y Ruth, que criaron a las madres de Scarlett y de Léa, también las criaron después a ellas, con autoridad y clarividencia. El dictamen acerca igualmente a Charles Hamilton y Claude d'Argilat, a los hermanos mellizos Tarleton y los hermanos Lefebvre, a las tías Pittypat y Lisa y las tías Prissy y Josette, por último, a los capataces Wilkerson y Fayard, ambos ávidos de apropiarse de la hacienda de Tara o de Montillac.

Aún más sorprendente es el análisis comparativo de las situaciones y las escenas características. En total, cuatro técnicas de préstamo permitieron la elaboración de la novela *La Bicyclette bleue* y llevan al juez a constatar la falsificación:

- ya sea en escenas que constituyen la reproducción o la adaptación de las escenas correspondientes de *Gone with the Wind*;
- ya sea reagrupando en una sola escena varias escenas o varios pasajes de diversas escenas de *Gone with the Wind*;
- ya sea escindiendo en varias partes una misma escena de *Gone with the Wind* y retomando cada una de esas partes para componer diversas escenas de *La Bicyclette bleue*;
- ya sea ilustrando una misma situación por medio de afirmaciones similares pero pronunciadas por un personaje diferente del que corresponde en *Gone with the Wind*.<sup>5</sup>

La primera forma de plagio mencionada es, evidentemente, la más flagrante. Nos limitaremos a un solo ejemplo, que parece ser suficiente para poner de relieve el paralelismo de las dos escenas, la evolución comparable de la situación y de las relaciones entre los personajes y, finalmente, la similitud incluso de

<sup>5</sup> Página 66 del dictamen.

los términos, las expresiones y las mismas elecciones del discurso narrativo o del diálogo. Se trata de la escena, prácticamente inaugural de la novela, en la que Scarlett-Léa parte al encuentro de su padre para confirmar si es cierta la noticia del próximo compromiso de Ashley-Laurent. Esta escena comienza en la página 42 de *Gone with the Wind* y en la página 20 de *La Bicyclette bleue*; de todos modos, operando múltiples cortes y sin mencionar los números de página, el juez omite señalar una diferencia notable —aunque su examen se basa en las semejanzas—, a saber que, en las dos novelas, las dos escenas se desarrollan en una cantidad de páginas muy diferente: 19 páginas en la novela de Margaret Mitchell y solo cinco páginas en la de Régine Deforges. Es un elemento que merece ser señalado; aunque el juez, en su conclusión, insiste claramente en el efecto de condensación que tiende a ocultar el plagio. A continuación, a título de ejemplo, compartimos la imagen final de la escena, en la que el padre reprende a su hija por haberse vinculado con un joven que estaba prometido a otra mujer:

*Gone with the Wind*

—Ahora entremos a cenar y que todo esto quede entre nosotros. No quiero molestar a tu madre con tus historias... y tampoco tú. Suénate, hija mía.

Scarlett se sonó con su pañuelo arrugado.

Seguramente es más sutil el trabajo que consiste en reagrupar en una sola escena de *La Bicyclette bleue* varias escenas o pasajes de diversas escenas de *Gone with the Wind*. ¿Intento demasiado fácil y evidente de ocultar un plagio o voluntad auténtica de apropiarse de un *best seller* por medio de un aporte personal? El juez de primera instancia tomó una resolución: avalado por una demostración seria, reconstruyó el mosaico, como un arqueólogo

*La Bicyclette bleue*

—Si tu madre te ve en este estado, se enfermará. Prométeme que serás razonable. [...]

Tomó el pañuelo que le tendía su padre y se sonó ruidosamente.

que recoge en un espacio verbal confuso los fragmentos, juiciosamente identificados... Así, en la famosa escena del jardín de invierno, está identificado el origen respectivo de cada préstamo y sorprende el erudito montaje de citas al que dio lugar en *La Bicyclette bleue*. Esta escena crucial muestra a Léa, sola con Laurent, dispuesta a revelar su amor, con la esperanza de disuadirlo de que se case con Camille. Laurent la rechaza y se va de allí. De la rabia, Léa rompe un jarrón. Entonces aparece el cínico François Tavernier, testigo desconocido de la humillante escena, que termina arrancándole un beso.

Al examinar con detenimiento el procedimiento de fabricación de esta escena, se encuentra, en primer lugar, una imitación bastante larga del pasaje de *Gone with the Wind* en el que Scarlett, sola con Ashley en la biblioteca, le confiesa su amor y no es correspondida. Ashley también abandona la habitación mientras Scarlett lanza un jarrón contra el mármol de la chimenea. De la misma manera inesperada aparece Rhett Butler, irónico. Como en la púdica *Gone with the Wind* todavía es demasiado temprano para el beso, Régine Deforges lo va a buscar más adelante en la novela estadounidense, cuando Rhett le pide a Scarlett matrimonio. Pero, seguramente encontrándolo un poco tímido para la sensual Léa, Deforges lo adorna con detalles recogidos de la escena de la galería, cuando Rhett se vuelve un poco más audaz. En el momento en que, de todos modos, Léa se rebela, indignada por su propia debilidad, Régine Deforges se apropia de un nuevo extracto de *Gone with the Wind*, un nuevo asalto de Rhett ante la temible Scarlett, en la ruta del éxodo. Esto le hace exclamar a una: “Y decir que ella se había quedado en mitad del camino, dejándose besar por él hasta el punto de encontrarlo casi agradable. [...] ¡Qué ser abyecto!”, y a la otra: “Si al menos ella no hubiera encontrado placer en esos besos desagradables. ¡Canalla!”. Es inútil reubicar esas citas en la boca de una u otra: cada época tiene su forma de expresión... Pero todavía hace falta que, ya sea en una biblioteca o en un jardín de invierno, se dé un portazo; para el desenlace, dejemos hablar a los libros:

*Gone with the Wind*  
(escena de la biblioteca)

Ella salió de la biblioteca con toda la dignidad de la que fue capaz y dio un portazo.

El círculo se cierra: para su último préstamo —¡de esta escena!—, Régine Deforges encuentra la escena de la biblioteca de Margaret Mitchell y le toma prestada la última frase.

La escena del almuerzo en Maxim's en *La Bicyclette bleue* está construida de acuerdo con el mismo modelo. Por último, no vamos a insistir en el tercer procedimiento de préstamo, que consiste en un recorte generalizado que se realiza sobre una o varias escenas de *Gone with the Wind*, cuyas huellas se encuentran esparcidas en *La Bicyclette bleue*. El procedimiento, más aleatorio, solo responde a una lógica de cortar y pegar, siguiendo la inspiración...

Por más concluyente que sea, el análisis comparativo y cualitativo en el que se funda el dictamen del Tribunal de Primera Instancia de París, y cuya metodología acabamos de seguir, parece basarse en un punto débil: limitado únicamente al examen de las semejanzas, deja en la sombra el aporte creativo que constituyen las diferencias. ¿Acaso hay que olvidar que *La Bicyclette bleue*, primer volumen de una trilogía, forma un todo indivisible con las dos novelas siguientes: *101, avenue Henri Martin* [101, avenida Henri Martin] y *Le Diable en rit encore* [El diablo todavía ríe]? Según la argumentación de la novelista francesa, las semejanzas que se señalaron entre *La Bicyclette bleue* y *Gone with the Wind* deben ser relativizadas, dado que, en realidad, se funden en un conjunto mucho más vasto. A esto el juez responde:

*La Bicyclette bleue* se puede leer de manera independiente de *101, avenue Henri Martin* y de *Le Diable en rit encore*, dado que constituye una obra novelesca con derecho propio, que se basta a sí misma

*La Bicyclette bleue*  
(escena del jardín de invierno)

Juntando la dignidad que le quedaba, Léa salió dando un portazo.

y que no exige necesariamente ser completada por las otras dos obras posteriores.<sup>6</sup>

Porque la verdadera cuestión, de principio, es determinante: el peso de las semejanzas ¿debe ser evaluado en *cantidad proporcional* o *absoluta*? ¿Acaso la falta se atenúa según se consideren o no los préstamos en función del conjunto al que pertenecen? Según la jurisprudencia y la doctrina, está claramente establecido que la presencia de préstamos en una obra, sea cual fuera la proporción, constituye una forma de plagio. Recordemos el famoso caso *Bloemfield et Cie.*, en el que el hecho de retomar una sola escena, escena característica, había generado la condena por falsificación...

No por ello es menos cierto que el análisis cuantitativo y cualitativo de las semejanzas es incompleto. Otro criterio entra en juego en la apreciación de la falsificación: el peso de las diferencias ¿permite contrabalancear el de las semejanzas? No es posible limitarse al estricto principio jurídico según el cual la falsificación se aprecia de acuerdo con las semejanzas y no con las diferencias. Sin embargo, en nuestro caso, la principal diferencia que, a priori, parece tener un peso más determinante no es muy susceptible de compensar las semejanzas. Efectivamente, el cambio de marco espacio-temporal (de la guerra de Secesión a la Segunda Guerra Mundial, de la plantación del sur de los Estados Unidos al viñedo bordelés...) no es más que una transposición sin consecuencias decisivas sobre el sentido de la intriga.

Al final, el juez de primera instancia tuvo que enfrentar un último argumento contrario: *La Bicyclette bleue* sería un pastiche de *Gone with the Wind* en el sentido de lo que establece el apartado 4 del artículo 41 de la ley del 11 de marzo de 1957, que estaba en vigencia en el momento del dictamen. Sobre este punto, el juez sostiene que al menos una de las tres condiciones de legalidad no se estaba respetando:

<sup>6</sup> Página 82 del dictamen.

Aunque, para que se alcance el objetivo buscado, es indudablemente necesario que el oyente, el lector o el espectador reconozcan sin dificultad la manera del autor o de la obra que está en cuestión, si esta forma no va acompañada del efecto cómico o humorístico indispensable para el caso y que generalmente se obtiene por medio de un travestismo cómico de la obra primera, evidentemente no es susceptible de constituir en sí misma una parodia, un pastiche o una caricatura.<sup>7</sup>

He aquí un buen ejemplo de transposición de un texto en un género literario que, sin embargo, no respeta mucho las reglas de sus propias leyes. Es verdad que Régine Deforges ha reivindicado varias veces la filiación entre las dos novelas; ella misma agradece al comienzo de su novela a 38 personas, entre las cuales está Margaret Mitchell, “por su colaboración, la mayoría de las veces involuntaria”; pero los herederos de Margaret Mitchell no se contentaron con ese discreto homenaje.

Así se termina un bello cuento de hadas: siete años después de su publicación, el *best seller* francés, que ya vendió más de 6 millones de ejemplares y fue traducido a 16 lenguas, recibe la condena de destrucción de los ejemplares no vendidos. ¡Que enorme contrariedad en tiempos de crisis editorial! Sin cuestionar la pertinencia del dictamen, la prensa expresa su indulgencia respecto de la condenada:

El punto de vista judicial solo se basa indirectamente en el dictamen sobre la noción de plagio. Los 2 millones de francos [304.898 euros] que se reclamaron, de hecho, no compensan más que “la pérdida de ingresos por el costo de la cesión de los derechos de adaptación de *Gone with the Wind*”. Para decirlo claramente, el precio de un olvido, el pago a la tcb [Trust Company Bank] por todo uso, en particular cinematográfico, del *best seller* estadounidense.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Página 86 del dictamen.

<sup>8</sup> *Le Monde*, 8 de diciembre de 1989.

Las declaraciones de solidaridad con la exitosa escritora francesa van demasiado lejos. El análisis comparativo del juez prueba que el debate excede el simple olvido. Pero, en materia de falsificación, se deben moderar los honores, que se prodigan con facilidad.

Por honor o por dinero, inmediatamente el juicio toma un nuevo impulso en apelación y se vuelve favorable a Régine Deforges. ¿Qué extraño viento sopló, llevándose con él las escrupulosas conclusiones de primera instancia, como para barrer la falsificación, justamente en Francia, “cuna del primer sistema que eleva los privilegios reconocidos a los autores al rango de derecho de la personalidad”, “última tierra de acogida para los autores estadounidenses, ingleses y rusos que ven burlados sus derechos morales y que no pueden obtener reparación en su país de origen...”?<sup>9</sup>

El 21 de noviembre de 1990, el Tribunal de Apelación de París hace saltar en pedazos el bello edificio jurídico, por medio de una sentencia más sucinta de unas 9 páginas. En el centro del debate, una concepción “blanda” del derecho de autor, en la que el plagio juega con la inspiración, se opone a la concepción “dura”, juzgada demasiado estricta, rígida...

La “victoria” de Régine Deforges se explica por el examen de cuatro motivos:

1) El Tribunal de Primera Instancia solo tomó en consideración el primer volumen de una novela que cuenta con tres partes, cada una de las cuales contiene el resumen preliminar del o de los libro(s) que lo precedieron. Entonces, se trata claramente de una “obra global”. Pero recordemos el argumento que se había opuesto a este motivo en primera instancia.

2) Según el juez de apelación, en su inicio, la obra de Margaret Mitchell tan solo presenta una “situación banal”, no protegible, mientras que Régine Deforges, “a partir de un tema tan trillado”, ha dado rienda suelta a su imaginación para crear una

<sup>9</sup> André Bertrand, “La France est-elle encore un pays de droit... d’auteur?”, en *Cahiers du Droit d’Auteur*, núm. 36, marzo de 1991.

obra personal y original.<sup>10</sup> Por lo tanto, el juez de apelación cuestionó, lisa y llanamente, el carácter original de *Gone with the Wind*; la obra, considerada banal, ya no debía, por lo tanto, ser objeto de ninguna protección. Ahora bien, “parece difícil sostener seriamente que la condensación de una obra en 95 páginas, aunque solo se sitúe en el primer volumen de una trilogía, [solo] constituya un punto de partida”.<sup>11</sup> Esa es también la sensación de Pierre-Yves Gautier:

A primera vista, la trama imaginada por la autora, nativa de Atlanta, no parece tan banal como lo afirma el tribunal: no se trata solamente de retomar la eterna historia de *Prima*, amada de *Secundus*, la joven que, sin embargo, no tiene ojos más que para *Tertius*, sino de adentrarse con un mínimo de precisión en los grandes rasgos novelescos de las dos obras; una vez más, eso es lo que había hecho el Tribunal de Primera Instancia, en unas cien páginas de su dictamen; lo mínimo que habría podido hacer el Tribunal habría sido invalidarlo, con las mismas armas, en lugar de brindar sus impresiones, de una forma demasiado genérica —si la extensión es raramente deseable, en derecho, a veces se impone por necesidad—.<sup>12</sup>

La subjetividad del juez, en parte inevitable, debe alternar con una preocupación por la demostración paciente y rigurosa: “La confrontación de los dos textos y el uso masivo del lápiz o del ‘rotulador’ serán las guías más seguras de los magistrados”. Como se ve, se rinde un homenaje casi unánime al trabajo del juez de primera instancia; esa es claramente la metodología de referencia.

<sup>10</sup> Tribunal de Apelación de París, 1º cap., 21 de noviembre de 1990, R. Deforges y Éd. Ramsay contra ТСВ y E. y J. Mitchell, en *Cahiers du Droit d'Auteur*, núm. 35, febrero de 1991.

<sup>11</sup> André Bertrand, “La France est-elle encore un pays de droit... d'auteur?”, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Recueil Dalloz Sirey*, 7º cuaderno, Jurisprudence, París, 1991, p. 87.

3) Respecto del tercer motivo, este consiste en afirmar que la obra de Régine Deforges es completamente diferente de la de su predecesora, tanto en el nivel de los personajes como en el de la concepción general. La doctrina no dejó de reaccionar ante esta declaración. En el “juego de las diferencias”, todo plagio escaparía a la ley sobre la falsificación sin grandes dificultades: son pocos los autores que plagian a sus colegas de una manera completamente servil. La ley castiga el préstamo ilícito, pero la posibilidad de confusión con la obra original no constituye más que una circunstancia agravante, de ningún modo un elemento constitutivo indispensable para la falsificación.

4) El tribunal sostuvo, igualmente, como último motivo a favor de Régine Deforges la intención humorística. Como ya no osaba invocar el argumento del pastiche, el juez de apelación insiste en la voluntad lúdica de Régine Deforges de divertirse con un modelo literario. Pero, ni el “guiño” ni el efecto “cliché” pueden constituir una excepción a la ley y justificar tal imitación, con el pretexto de que el pastiche está autorizado.

El veredicto de la doctrina es indiscutible: propugna la protección de los autores y mira con inquietud la sentencia del Tribunal de París; para Pierre-Yves Gautier, la sentencia del 21 de noviembre de 1990 inventa “una especie de *bona culpa*, falta no ilícita, de una nueva clase, doblemente justificada por el humor de la novelista y la trivialidad del modelo en el que esta se inspiró, al tiempo que se despega del mismo por medio de aportes personales”. El eminente jurista, conmovido por la audacia de una decisión semejante, se anima entonces a un debate más profundo: “La cuestión sigue siendo la de saber si el uso, aunque sea parcial, del trabajo de otro, es un acto socialmente normal”. Si tal es el punto de vista que, en realidad, subyace a la decisión del Tribunal de París, ¿por qué no haber abordado el tema de una manera más franca y valiente? Hemos visto cómo las leyes evolucionan y las sentencias “hacen jurisprudencia”... Por su parte, André Bertrand, más humildemente, teme que el dictamen, peligroso, “dé una mala imagen del derecho francés en el extranjero”. En especial, esta sentencia amenaza con reforzar la resis-

tencia que tiene cierta jurisprudencia en reconocer la falsificación en el ámbito literario. El enemigo, una vez más, está claramente identificado: una concepción muy tolerante de la falsificación, reducida a "una práctica normal de la inspiración literaria".

A pesar de los abismos de reflexión en los que nos sumerge el tema de la creación literaria, dicha sentencia fue anulada el 4 de febrero de 1992<sup>13</sup> por falta de base legal. Régine Deforges, auténtica Scarlett del combate judicial, continuó obstinada a pesar de la conmoción: el caso volvió al Tribunal de Apelación de Versalles. El 15 de diciembre de 1993, este último dictó una sentencia que, nuevamente, anuló el dictamen de primera instancia. Los jueces de Versalles retomaron el espíritu y la conclusión de la sentencia anteriormente anulado por el Tribunal de Casación, en un estilo muy confuso y sin relación con la precisión rigurosa del vocabulario jurídico:

Además, en la novela de Régine Deforges todo está combinado con una sensualidad controlada o desbordante mientras que, en este aspecto, la novela de Margaret Mitchell se colorea con la reserva o la aspereza propia de su situación espacio-temporal.

Si existiera un dios entre los jueces, quizá podríamos haber escuchado su voz, dirigiéndose al juez versallés: "Antenor, no me place lo que propones, y podías haber pensado algo mejor. Si realmente hablas con seriedad, los mismos dioses te han hecho perder el juicio".<sup>14</sup> La sensatez hubiera querido que el trabajo de calificación que realizó el Tribunal de Apelación, dicho de otra manera, la apreciación de valor, no interviniera sino después de la exposición objetiva de los datos brutos. Seguramente se hubiera evitado el desvío y el riesgo de aproximación.

<sup>13</sup> Tribunal de Casación, Cámara Primera en lo Civil, 4 de febrero de 1992, *Lexilaser Cassation*.

<sup>14</sup> Homero, *Iliade*, vii, trad. de Eugène Lassère, París, Garnier-Flammarion, 1965, p. 131 [trad. esp.: *Iliada*, trad. de Fernando Gutiérrez, Madrid, Gredos, 1991].

### *El juicio Vautrin contra Griolet: historia de un gran ganador del Goncourt y de un pequeño profesor*

Aquello que los hombres tienen en común es lo que más los diferencia.

BLAISE CENDRARS, *Aujourd'hui*

A modo de alegato anticipado, este es uno de los tres epígrafes que elige Jean Vautrin para mostrar el espíritu de su novela *Un grand pas vers le Bon Dieu*. Por azar o ironía del destino, la cita hace sonreír, ya que anuncia el destino del libro. Sin embargo, alrededor de tres meses después de su publicación en Grasset, en 1989, la novela, ganadora del Premio Goncourt, es objeto de una citación ante el tribunal por falsificación.

El autor de *Billy-Ze-Kick*, *Canicule* [Canícula] y *La Vie Ripolin* [La vida Ripolin] fija el listón todavía un poco más alto con *Un grand pas vers le Bon Dieu*: esta novela "audaz", como la llama el propio Vautrin, auténtica obra de arte, recibe los elogios unánimes de la prensa literaria: hace cien años en la campiña de Luisiana, la familia Raquin casa a su única hija con un forajido que está de paso, Farouche Ferraille [Feroz Chatarra]... Pero el día de la boda se termina con "una gran matanza de hombres", sangrienta masacre orquestada por un cazador de recompensas. En la segunda parte de la novela, se pueden seguir las desventuras de Farouche, quien logró escaparse, y de su hijo, nacido y abandonado por su madre después del asesinato.

El novelista retomó por su cuenta la lengua cadjin de una manera brillante, al tiempo que jugó con ella para fundirla en su obra. El francés de esa época mantenía expresiones arcaicas, pero también había evolucionado a su manera, en particular asimilando palabras inglesas. Según la propia declaración de Jean Vautrin, "la lengua siempre fue mi preocupación esencial. Siempre intenté jugar con las palabras, en todos mis libros". Profesión de fe de escritor.

Ovación general, Premio Goncourt, no faltaba más que la intervención de un presunto celoso para convertir a esa novela en

heroína y víctima de una sulfurosa aventura literaria. El 27 de marzo de 1989, el “vengador enmascarado” lanza la primera piedra con su título “Un faux pas vers le Bon Dieu” [Un paso en falso hacia el buen Dios]. Este es el caso:

Después de cada Goncourt, siempre pasa lo mismo: siempre hay un autor generalmente más paranoico que talentoso que chilla que lo han plagiado. Esta vez la cosa es más seria: porque, por un lado, Jean Vautrin es más bien merecedor del Goncourt y, por otro lado, Patrick Griolet, el académico que considera haber sido robado, tiene algunas razones para estar enojado.

De hecho, desde los primeros momentos de la polémica, Vautrin consintió, con prudencia, en realizar un mea culpa público, lo que le valió la indulgencia de los observadores: el día de la entrega del Premio Goncourt, reconoció haber usado estudios lexicológicos de Patrick Griolet: *Cadjins et Créoles en Louisiane*<sup>15</sup> y *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une francophonie*, editado por cuenta del autor en 1986. Por consiguiente, en la edición que siguió al Goncourt, agregó una advertencia que aclaraba que los libros de Griolet “constituyen un marco esencial y vivo de esa rama de la lengua francesa sin el cual esta novela no habría podido salir a la luz”.

Hay que lamentar que este auténtico novelista no haya reconocido desde la primera edición lo que le debía a los quince años de investigación del académico. Finalmente, Patrick Griolet, con quien muchos se divirtieron mostrándolo enseguida como un ridículo celoso, decide rechazar el acuerdo que le propone Yves Berger, director literario de Éditions Grasset. Y así el caso va a los tribunales.

El 6 de marzo de 1990, se asienta la citación de Patrick Griolet ante el Tribunal de Primera Instancia de París. Las dos decisiones que siguieron rechazaron con términos similares la acusación de falsificación: en primera instancia, el 16 de enero

<sup>15</sup> Patrick Griolet, *Cadjins et Créoles en Louisiane*, París, Payot, 1986.

de 1991, y en apelación, el 14 de enero de 1992. Para empezar, nuestra apreciación personal del “caso” es que la pertinencia de la denuncia parece incuestionable, al menos en ciertos puntos. Pero el error estratégico del denunciante fue desvalorizar, sin miramientos, a un novelista reconocido por sus pares, muy mediático y, por último, coronado con el Premio Goncourt. Era demasiado para apostar a imponer su voluntad. Y no se tardó en considerar ladrón al robado... Reivindicar el estatus de coautor solo podía perjudicar la imagen del querellante, privarlo de la credibilidad que todos estaban dispuestos a concederle en su condición de docente e investigador. Pedir lo máximo para obtener lo mínimo fue producto de un mal cálculo, que se hizo flagrante cuando Patrick Griolet, después de que se rechazara su denuncia en primera instancia, llegó al punto de solicitar la prohibición de la novela y la transferencia en su beneficio del conjunto de los derechos de autor generados por su explotación. Era simplemente autoproclamarse verdadero autor de *Un grand pas vers le Bon Dieu...* ¡y nuevo ganador del Premio Goncourt!

La defensa supo hacer buen uso de la torpeza volviendo a poner a cada uno en su campo respectivo: al investigador, le correspondía el mérito de un trabajo largo y riguroso, destinado a enriquecer los conocimientos lingüísticos; al novelista, los honores de un trabajo creativo, que utilizó con buen criterio, imaginación y herramientas propias en el trabajo de la lengua. A esto hay que agregarle un soberbio alegato,<sup>16</sup> en un estilo justo y con una demostración rigurosa... A tal punto que los dos dictámenes prácticamente se conformaron con retomar los términos y los argumentos, menospreciando, podría decirse, las piezas aportadas al expediente por Patrick Griolet y, en particular, el valioso análisis léxico informatizado del profesor Étienne Brunet, que no recibió la suficiente atención. El documento

<sup>16</sup> Alegato del 19 de noviembre de 1991 realizado por el señor Herman, alias Vautrin.

intitulado "Que l'emprunt vaut rin" [Qué poco vale el préstamo]<sup>17</sup> habría merecido un trabajo de "judicialización", que, tal vez, habría permitido una argumentación más fácil de utilizar ante los tribunales.

Ahora comparemos las argumentaciones de las dos partes a fin de comprender por qué los jueces rechazaron la querrela. Los diferentes argumentos utilizados por el abogado del querellante se fundan, evidentemente, en los textos de ley y de jurisprudencia relativos a la protección de los diccionarios. En cuanto a la defensa, cuyos argumentos examinaremos luego, centra su alegato en el libre uso del fondo común que constituyen una lengua, su vocabulario y sus características culturales.

La principal dificultad para Patrick Griolet fue defender como su propiedad los elementos lingüísticos —ortografía, vocabulario, expresiones— de sus estudios sobre la lengua cadjin. Entonces, recordemos la definición del "diccionario" propuesta por el *Juris-classeur* de la Propiedad Literaria y Artística: "Los diccionarios pueden estar protegidos por el derecho de autor no solo en su condición de compilaciones originales por la composición, sino también en su condición de obras primeras originales por la expresión". La composición no ofrece al querellante muchos recursos para defenderse dado que utilizó el orden alfabético. En cambio, en su alegato, el doctor André Bertrand especifica con razón que las obras de Patrick Griolet representan "un estudio léxico en el que cada entrada es objeto de desarrollos lexicográficos y etnológicos". Así, se encuentran protegidas las definiciones por la elección de la expresión y los numerosos sinónimos que estas proponen en un orden determinado. Ahora bien, varias definiciones fueron retomadas tal cual por el novelista y luego integradas a su novela. Contentémonos con un ejemplo:

<sup>17</sup> Étienne Brunet, "Que l'emprunt vaut rin", en *French Review*, vol. 64, núm. 2, diciembre de 1990. [Existe un juego de palabras por homofonía entre el apellido "Vautrin" y la expresión "vaut rien" (vale nada). N. de la T.]

*Un grand pas vers le Bon Dieu*  
(p. 56)

*Mots de Louisiane*  
(p. 70)

#### EMPLUMAJE

Para castigar al nèg [negro] descarado, comenzaron a hacerlo girar en el alquitrán... Querían emplumarlo vivo en un lecho de pluma...

Para castigar a un "negro descarado" [...], se hacía girar a la víctima en el alquitrán y luego se lo "emplumaba" en un lecho de pluma.

Es posible imaginar el montaje de citas que finalmente se obtuvo por medio de la copia repetida de múltiples definiciones.

Pero el lexicólogo lleva más lejos sus reivindicaciones: pretende ser el propietario de las palabras mismas y de las expresiones recogidas y retranscriptas en sus obras sobre la lengua cadjin. Según él, nada prohíbe que una palabra esté protegida, "desde el momento en que lleva la huella de la personalidad de su autor". Efectivamente,

Patrick Griolet no se contentó con "inventariar" servilmente palabras, expresiones, cuentos, canciones, etc., sino que, además, les imprimió la marca de su personalidad por medio de una transcripción, un estilo y una ortografía. En efecto, el "cadjin" en su condición de "dialecto hablado" no es como la lengua francesa, que está caracterizada por una ortografía "oficial" que pertenecería al dominio público. Existen varias maneras de transcribir los términos de ese dialecto hablado.<sup>18</sup>

La lógica de esta argumentación consistía en convertir a Patrick Griolet en traductor, que indudablemente goza del derecho de autor, antes que en autor de un diccionario, cuyos artículos son corrientemente robados.

Última reivindicación del querellante: su derecho de propiedad sobre los cuentos y las canciones citados sin comillas, y de manera abusiva, por Jean Vautrin. Y recordar que "la ley prohíbe

<sup>18</sup> Alegato del doctor André Bertrand a favor del señor Griolet.

componer una obra en base a una sucesión de citas". La falta es doble: no solo Griolet nunca es citado como fuente, sino que además los cuentos ligeramente transformados en la novela no fueron objeto de ningún pedido de autorización de adaptación.

En perjuicio del querellante, la defensa supo poner en marcha una admirable máquina de persuasión, retomando y profundizando los argumentos del adversario para desmontarlos mejor.

Lo esencial del debate consistía en preguntarse si Patrick Griolet podía ser considerado el propietario de las informaciones que había reunido sobre la lengua cadjin. Sobre este punto, la defensa presentaba una argumentación en dos partes. Ante todo proponía que "la gran mayoría de los términos de los que el señor Griolet hace el inventario en *Mots de Louisiane* figura en diccionarios de francés tales como *Le Robert* o *Littré* y, algunos términos, en diccionarios de argot, de francés antiguo o del *patois* de las provincias del centro de Francia". ¿Hay que aclarar, entonces, que todo el mérito del investigador consiste precisamente en haber dado a esa lengua, todavía mal identificada, toda su coherencia, al reunir en una sola obra un vocabulario hasta entonces disperso? ¿Realmente hay que sentir mucho desprecio por las obras científicas para considerar que pueden ser robadas...! ¿Acaso solo las obras de los novelistas merecen protección?

Entonces, la doctora Bénazéraf agregó que el propio Patrick Griolet había recurrido "a fuentes múltiples", que además había citado en la bibliografía. También en este punto, ¿podríamos sorprendernos de que un trabajo serio y profundo recurra a herramientas de información, siempre y cuando estén señaladas, por un lado, y, por otro, no constituyan lo esencial de la obra segunda?

Ciertamente, la admirable técnica que consiste en recrear una apariencia casi auténtica de lengua cadjin supone, de parte del novelista, una loable habilidad verbal:

Raquin, hijo de un cazador furtivo, provenía de una familia en la que era frecuente casarse con primas de primera y segunda línea. En tiempos remotos, la moda no era desperdigarse [*s'épauler*] de-

masiado lejos para unir amistad y amor y la juventud nunca hacía nada [*arien*] para disgustar a sus padres, que elegían por ella.<sup>19</sup>

Digamos simplemente que, con seguridad sin malicia, Vautrin empleó fórmulas de Griolet casi listas para usar. Este método, repetido hasta el exceso, requeriría al menos una autorización de parte del autor así utilizado.

Es fácil darse cuenta de que el eslabón que falta en este debate consiste en una evaluación cuantitativa de los préstamos. También es fácil comprender con claridad que el novelista haya recurrido a frases o incluso anécdotas del estudio léxico. Era necesario restituir en esa novela el color local de Luisiana. Pero la cantidad de esos préstamos es la que resulta inconveniente. Sobre esta cuestión decisiva, los jueces poseían la inestimable investigación léxica informatizada de la novela de Jean Vautrin hecha por el profesor Étienne Brunet. Lamentablemente, lo que sigue muestra la suerte que este estudio tuvo en el primer juicio del 16 de enero de 1991:

Visto y considerando estas constataciones, resulta que en *Un grand pas vers le Bon Dieu* no se reprodujo ningún elemento de las obras de Patrick Griolet sobre los cuales este detenta su derecho de autor, y esto sin que haya habido lugar de examinar el valor del estudio del profesor Étienne Brunet, que se sumó a los debates en apoyo de la demanda y cuyo título es "Que l'emprunt vaut rin" [sic] y que esencialmente es de la competencia de la crítica o el debate puramente literario, sobre el que no le corresponde arbitrar a los tribunales.<sup>20</sup>

Consternación. ¡La crítica literaria no tiene lugar en un debate que opone una novela y un diccionario, con el pretexto de que ese debate tiene lugar dentro del tribunal! ¿No debería, al contrario, representar una ayuda indispensable para el juez? De la

<sup>19</sup> Jean Vautrin, *Un grand pas vers le Bon Dieu*, Paris, Grasset, 1989, pp. 11 y 12 [trad. esp.: *Un gran paso hacia el buen Dios*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Ediciones B, 1990].

<sup>20</sup> *Cahiers du Droit d'Auteur*, núm. 37, abril de 1991.

misma manera, se recurre a un médico para hacer un análisis médico, en ciertos juicios en los que la interpretación de un comportamiento equivocado depende de su carácter patológico. Sin esto, ¿en qué criterio se basaría el juicio?

El análisis estadístico de la novela de Jean Vautrin, debidamente leído y considerado, ¿habría podido invertir o, al menos, matizar el juicio final? El jurista, como el literato, a menudo le envidia al científico la objetividad incuestionable de sus herramientas de análisis. Por lo tanto, es urgente decidir acerca de los posibles aportes de la metodología elaborada por Étienne Brunet a partir de un programa de comparación de textos.

Una vez que se digitalizan los dos textos —la novela de Jean Vautrin y *Mots de Louisiane* de Patrick Griolet—, la máquina está “en condiciones de localizar y restituir en su contexto cada palabra que se tomó prestada y cada expresión sospechosa”.<sup>21</sup> Entre otras cosas, el sistema permite buscar la frecuencia de una forma o de una expresión, encontrar el contexto de una palabra o su concurrencia con otra. La primera parte del estudio, que trata sobre la evaluación cuantitativa de los préstamos de palabras y temas, nos resultó poco convincente. Étienne Brunet constata que “la mayoría de los términos a los que Griolet dedica un comentario de orden léxico, ortográfico, sintáctico o sociológico se encuentran en Vautrin”. De lo que el investigador concluye que es una copia sistemática. Pero, a partir del momento en el que el novelista tomó la decisión de contar su historia en algo similar a la lengua cadjin, ¿no es lógico encontrar el vocabulario de un diccionario de lengua cadjin en su novela? “¿Cómo hablar de Luisiana sin emplear la palabra *bayou*, que, allí, designa un curso de agua?”. La objeción es del propio Étienne Brunet.

Mucho más convincente es el estudio dedicado a las “expresiones más extensas, cuyo estatus debería ser el de la cita. Ahora bien, en ninguna parte aparecen las comillas o las itálicas”.<sup>22</sup> Allí, el trabajo comparativo del estadístico despierta adhesión. Así, en

<sup>21</sup> Étienne Brunet, “Que l’emprunt vaut rin”, *op. cit.*, p. 5.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 9.

las cincuenta primeras páginas de *Un grand pas vers le Bon Dieu*, se encuentran 12 expresiones que figuran en *Mots de Louisiane*; a continuación, se reproduce un breve extracto del análisis comparativo:

<i>Mots de Louisiane</i>	<i>Un grand pas vers le Bon Dieu</i>
<i>Plus la peau était blanche et tendre, plus elle était aimable.</i> (p. 22) [Cuanto más blanca y suave era la piel, más amable era.]	<i>Plus la peau est blanche et tendre, plus elle est aimable.</i> (p. 82) [Cuanto más blanca y suave es la piel, más amable es.]
<i>Tu peux m’arrêter de t’tiendre les mains.</i> (p. 24) [Puedes contenerme de tomarte las manos.]	<i>Elle pouvait pas s’arrêter de tiendre ses mains.</i> (p. 40) [Ella no podía contenerse de tomarle las manos.]
<i>Faut pas bêtiser avec les Indiens.</i> (p. 31) [No hay que hacer tonterías con los indios.]	<i>Faut pas bêtiser avec les Attakapas.</i> (p. 237) [No hay que hacer tonterías con los Attakapas.]
<i>J’sus qu’un bêtiseur.</i> (p. 31) [Solo soy un tonto.]	<i>J’sus qu’un bêtiseur.</i> (p. 50) [Solo soy un tonto.]
<i>J’tiens mon bout.</i> (p. 36) [Persevero.]	<i>J’tiens mon bout.</i> (p. 274). [Persevero.]
<i>Elle s’met une jolie camisole fra-yante.</i> (p. 41) [Se pone una linda camisola sugerente.]	<i>Je t’offrirai une jolie camisole fra-yante.</i> (p. 14) [Te ofreceré una linda camisola sugerente.]
<i>Un carencro noir va pas marier une oie farouche.</i> (p. 43) [Un negro de Carencro no se va a casar con una oca salvaje.]	<i>J’marierai jamais un carencro noir avec une oie farouche.</i> (p. 144) [Nunca casaría a un negro de Carencro con una oca salvaje.]

A continuación, el trabajo de la computadora es completado “a simple vista”. Abriendo la página 181 de *Mots de Louisiane*, Étienne Brunet examina “el progreso de la transcripción que se extiende [...] de la página 22 a la página 34” de *Un grand pas vers le Bon Dieu*. Constatamos con él que “se saca provecho a fondo de toda la primera mitad de la página, casi sin desperdicio”.

En el caso Deforges-Mitchell, el juez del Tribunal de Primera Instancia de París había procedido al mismo trabajo comparativo para llegar a la conclusión de la falsificación. ¿Es razonable establecer un dictamen sin procurarse los medios para realizar una estimación cuantitativa, a partir de la cual se pueda entablar un verdadero debate y un trabajo de calificación de los hechos? Es necesario comprenderlo desde ahora: el método Brunet, lejos de revolucionar el enfoque jurídico de la falsificación, pone, por el contrario, al servicio de los tribunales una herramienta de localización y de evaluación estadística indispensable para la primera etapa del análisis comparativo.

Recordemos que el “préstamo de Vautrin” también alcanza textos de una extensión mayor, canciones e historias cómicas. Pero en este punto, chocamos con una laguna que vuelve incierta cualquier estimación; por ejemplo, ignoramos si el estribillo de “La marche du mariage” [La marcha de bodas], íntegramente reproducido por Jean Vautrin, forma parte de los descubrimientos del lexicólogo o si se trata de una canción que pertenece al fondo común, como “Auprès de ma blonde” [Junto a mi chica]... Había allí materia para debatir seriamente. Recordemos el proceso de Ferdinand Lallemand, condenado en primera instancia y en apelación por haber utilizado en su novela *Journal de bord de Maarkos Sestios* [Diario de a bordo de Maarkos Sestios] los descubrimientos del arqueólogo Fernand Benoît sobre el itinerario de un navío comercial en la Antigüedad. La defensa había elegido el mismo argumento que Jean Vautrin:

Los datos materiales que resultan de las excavaciones, de descubrimientos o de elementos técnicos extraídos de otras ciencias, una vez que son librados al público por sus autores, deben ser

considerados como adquiridos para los fondos comunes del saber humano.<sup>23</sup>

Sin embargo, inmediatamente seguía un matiz, cargado de consecuencias:

Pero, visto y considerando que en el ámbito del arte arqueológico cada científico está en condiciones de construir, con la ayuda de los conocimientos que posee y de los que toma prestado de los datos de la ciencia, hipótesis, explicaciones o reconstituciones que permanecen como personalmente adquiridos por él; que esas construcciones del espíritu constituyen el único fundamento válido para la propiedad intelectual en un ámbito tal, la “creación” consiste en una relación original de los datos materiales e intelectuales y no en la forma literaria, oral, gráfica o plástica que se le dé a esas construcciones del espíritu. Ocurre en la arqueología lo mismo que en otras actividades del espíritu de base esencialmente científica, para las cuales la forma de las exposiciones es accesoria e incluso a menudo omisible, dado que el fondo de la obra constituye el valor esencial.

¿No hacía falta citar un poco más para establecer el paralelo entre el trabajo del arqueólogo y, por ejemplo, el de un lexicólogo? Si se puede demostrar el carácter inédito de las reconstituciones de Patrick Griolet acerca de la lengua, las costumbres y la cultura cadjin, ¿él no sería entonces el propietario de las reconstituciones folclóricas que supo reubicar en su contexto y dentro de un conjunto coherente?

Finalmente, se comprende que el interés de una investigación sobre el plagio no consiste tanto en detectar “culpables”. Fuera de los casos de plagios serviles y de las copias al pie de la letra, se descubre el sorprendente trabajo del escritor y sus métodos

<sup>23</sup> Tribunal Civil de Marsella, 11 de abril de 1957, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1959.

de escritura: fascinación por un color y un ritmo verbal ajeno, tentativa de apropiación y de prolongación de su propia identidad a través del otro. La escritura, o reescritura, expone al autor tanto al riesgo de la alienación como a la promesa de un nuevo nacimiento. La ley, la doctrina y la crítica literaria, incluso provistas de una nueva herramienta informática, intentan fijar ese vértigo. Delimitan, desenmascaran, denuncian, porque claramente hace falta zanjar la cuestión; pero el autor sigue siendo el único que conoce realmente las armas de su arte.

## VIII. Una tipología del préstamo

UNA INVESTIGACIÓN sobre las motivaciones y las manifestaciones de la escritura plagaria apunta a delimitar, “en negativo”, la noción de originalidad. Reconocer, identificar y clasificar las diferentes formas de préstamos textuales parece ser el método para destrabar el inextricable nudo de la inspiración literaria.

En 1964, en *Le Plagiat et le droit d'auteur* [El plagio y el derecho de autor],<sup>1</sup> Boleslaw Nawrocki propuso dos criterios de clasificación bastante rudimentarios, pero de todos modos útiles: Nawrocki distingue entre plagio directo o indirecto y plagio total o parcial. El préstamo sin transformación es calificado de “directo”. La definición del segundo criterio es evidente: el préstamo total alcanza la totalidad de la obra original. El préstamo parcial solo abarca una parte de la obra original. Sin dudas, el plagio llamado “indirecto” y “parcial” es el que más nos interesa en nuestro estudio, dado que avanza enmascarado y se cubre con un ropaje más engañoso. A veces se defiende con el pretexto de una adaptación y otras veces pretende ser una parodia; en ocasiones alega una coincidencia fortuita; en otros casos no se trata más que de una similitud de ideas...

Los juristas han procedido a un minucioso trabajo de identificación del fraude delimitando de la manera más precisa las formas autorizadas de préstamo y de transformación textual. Aquí

<sup>1</sup> Boleslaw Nawrocki, *Le Plagiat et le droit d'auteur*, Ginebra, Oficinas Internacionales Reunidas para la Protección de la Propiedad Intelectual, 1964.

proponemos una lista lo más exhaustiva posible de esas categorías, que ordenaremos según los criterios de Boleslaw Nawrocki.

### **Préstamo directo, total o parcial**

La *reproducción directa* sin autorización, aunque sea parcial, evidentemente implica una simple falsificación. Es fácilmente identificable.

La *antología*, “reunión de obras o partes de obras”,<sup>2</sup> constituye una reproducción de hecho y exige la autorización de los autores si estos cuentan con protección (las obras reproducidas no han caído en el dominio público y tienen un carácter original). En este caso, hay que observar que los discursos, incluso los de un presidente de la República, no pertenecen al famoso fondo común; son propiedad de su autor, por más “públicos” que parezcan ser. Por esta razón, “el martes 23 de mayo de 1995, el Tribunal de Primera Instancia de Bobigny (departamento de Sena-Saint-Denis) ordenó el decomiso por falsificación de un libro, publicado por una editorial poco conocida, Europolis, en una colección irónicamente llamada ‘El espíritu Cívico’”.<sup>3</sup> Se trataba de una recopilación de discursos de François Mitterrand. En 1972 y 1973, dos antologías de discursos —los del general De Gaulle y los de André Malraux— ya habían sido decomisadas. De todos modos, hay que señalar que esos casos nos alejan del plagio, dado que de parte de esos autores nunca hubo voluntad de hacer pasar esos discursos como propios; por lo demás y por esa misma razón, las antologías en cuestión habrían perdido todo interés a los ojos de los lectores.

En cambio, la antología de Patrick Poivre d'Arvor, cuyo título es *Les plus beaux Poèmes d'amour* [Los más bellos poemas de amor],<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Robert Plaisant, *Propriété littéraire et artistique*, París, J. Delmas, 1985, p. 140.

<sup>3</sup> *Le Monde*, 25 de mayo de 1995.

<sup>4</sup> Patrick Poivre d'Arvor, *Les plus beaux Poèmes d'amour*, París, Albin Michel, 1995.

es muy ambigua. La cubierta del libro se presta a confusión y podría dar a entender que Patrick Poivre d'Arvor es el autor, no de la antología, sino de los poemas en sí. El crédito que se le concede a la firma, cuya importancia en el sistema actual de edición ya hemos señalado, se aprecia particularmente en estos dos ejemplos, opuestos, de antología: a veces, el editor “apuesta” al éxito de una antología en razón de la firma de los fragmentos elegidos; otras veces es la firma del “antólogo” la que garantiza el éxito.

La antología constituye, pues, una obra original en la medida en que, por la elección de los fragmentos y su orden de presentación, lleva la marca personal de su autor. Claude Colombet estima que esta “doble exigencia de la elección y la disposición parece abusiva”.<sup>5</sup> La selección sería en sí misma un criterio suficiente de originalidad.

### **Préstamo directo parcial**

La *cita* es un préstamo literal; pero “ciertamente, es el más admisible, ya que a menudo es claramente necesaria, en especial, en materia de crítica y en las obras científicas”.<sup>6</sup> Nodier llega a afirmar que “hay incluso modestia de la buena en un escritor que respalda su pensamiento en alguna notoriedad extranjera, o que recurre a la expresión de otro, poniendo en tela de juicio la suya propia”. Le agradecemos personalmente esta precisión... Por lo tanto, cita no es plagio, siempre que se respeten tres condiciones formales: que se presente entre comillas, que su extensión sea limitada de manera que no remplace al libro citado ni le haga competencia y, por último, que se indique el nombre del autor. Entonces, la segunda condición impide que el coprador

<sup>5</sup> Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 7ª ed., París, Dalloz, 1994, § 59, p. 46.

<sup>6</sup> Marcelle Azéma, *De la responsabilité civile de l'écrivain*, tesis de doctorado, Université de Bordeaux, Imprimerie J. Bière, 1935, p. 35.

irrespetuoso realice un montaje de citas en realidad ilegal, con el simple pretexto de haber respetado las comillas y la indicación del nombre del autor. La cita debe ser corta; pero esto es claramente objeto de interpretaciones sutiles. Claude Colombet aconseja utilizar un criterio comparativo: "Los jueces compararán la longitud de la cita y la longitud de la obra de la que dicha cita fue extraída".<sup>7</sup> A propósito de esto, le *Juris-classeur* de la Propiedad Literaria y Artística hace bien en especificar de todos modos: "Importa poco que cada capítulo esté precedido de un prólogo introductorio o que existan párrafos intercalados escritos por el autor, desde el momento en que esos prólogos o párrafos no tienen intrínsecamente ningún valor propio y solamente constituyen lo accesorio de las citas".<sup>8</sup> En síntesis, el juez no puede contentarse con medir el préstamo realizado; también debe tomarse el trabajo de examinar si las citas, por basarse en elementos característicos de la obra de referencia, no la privan de su interés principal y no hacen que su lectura se vuelva prácticamente inútil.

### **Préstamo indirecto, total o parcial**

Para beneficiarse a su vez de la protección jurídica, la traducción, además de exigir una autorización de la obra traducida, en parte o en su totalidad, debe expresar un estilo personal: "La traducción no es el resultado de un proceso automático; por las elecciones que opera entre varias palabras, varias expresiones, el traductor realiza una obra del espíritu".<sup>9</sup> Sin embargo, a la manera de un funámbulo que vacila entre dos momentos de vértigo, el traductor "no podrá modificar la composición de la obra traducida, ya que se supone que debe respetar esa obra". Las delicadas traducciones de un Ronsard ¿caerían hoy bajo el peso de la ley? Se

<sup>7</sup> Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique...*, op. cit., § 230, p. 169.

<sup>8</sup> *Juris-classeur*, fasc. 336-1, § 62.

<sup>9</sup> Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique...*, op. cit., § 58, p. 45.

puede apostar que los interesados, muertos desde hace mucho tiempo, no irán a presentarse ante los tribunales.

La *parodia* o el *pastiche* consisten en imitar una obra, pero con un fin satírico o de homenaje, y no para apropiársela. Con el pretexto de parodiar la novela estadounidense de Margaret Mitchell, *La Bicyclette bleue* de Régine Deforges tiene el mérito de ofrecer un ejemplo eficaz de dudosa confusión con un género autorizado. En el "cuadro general de las prácticas intertextuales" de Gérard Genette,<sup>10</sup> la parodia es clasificada en tanto "transformación lúdica" en el nivel semántico: en esta práctica, la letra del texto permanece prácticamente sin cambios, mientras que se modifica el sentido. Ahora bien, en el caso de *La Bicyclette bleue* se trata más bien de una reescritura<sup>11</sup> en la que, por un lado, la intención lúdica es poco visible y, por el otro, el sentido de la novela difiere poco del hipotexto,<sup>12</sup> al menos en su primera parte.

Probar que una parodia no constituye un daño al derecho de autor supone el respeto de tres condiciones: en primer lugar, el demandado debe haber modificado suficientemente, por medio de su propio esfuerzo intelectual, los elementos tomados, de manera tal de obtener un resultado original. La parodia debe constituirse de modo efectivo como una obra independiente de la obra parodiada. En segundo lugar, el elemento de crítica debe ser lo bastante perceptible como para que se respete la intención satírica propia de la parodia. Por último, la existencia de la obra paródica no debe

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, col. Points Essais, 1992, p. 45 [trad. esp.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989].

<sup>11</sup> Para la elección de la ortografía (rescritura o reescritura), hemos adoptado el punto de vista de Jean-Yves Dourmon, expresado en el artículo "Récrire" [Rescribir] de su *Dictionnaire d'orthographe et des difficultés du français* (Librairie Générale Française, 1987) y que parece corresponder con el uso. Así, "rescribir" es "escribir de nuevo", mientras que "reescribir" significa "escribir una vez nueva": "Le rescribí ayer; he reescrito este artículo".

<sup>12</sup> Texto a partir del cual se escribe otro texto; en este caso, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó].

crear confusión con la obra original. Por consiguiente, no debe hacerle correr el riesgo de una competencia desleal ni incluso de una desvalorización penalizable en el plano moral o pecuniario. Por esto, tal vez el juez habría podido aceptar el perjuicio moral si a Marguerite Duras le hubiera faltado humor y hubiera iniciado un juicio contra su "pastichador" [*pasticheur*]; Patrick Rambaud, quien, con el seudónimo intencionalmente ridículo de Marguerite Duraille\* había publicado un pastiche de *Hiroshima, mon amour* llamado *Mururoa, mon amour*.<sup>13</sup>

Si se respetan estas tres condiciones, la parodia no exige la autorización del autor parodiado. Hay un punto de la terminología que todavía requiere una precisión, dado que los vocabularios jurídico y literario no coinciden exactamente. Según la doctrina, "la parodia concierne a las obras musicales, el pastiche corresponde a las obras literarias y la caricatura se refiere a las obras de arte",<sup>14</sup> es decir, las obras gráficas. Los juristas, pues, no hacen ninguna distinción entre estos tres géneros, a no ser la que concierne al ámbito de referencia. Esta simplificación, cómoda para los juristas, constituye una carencia evidente para la crítica literaria. Habrá tiempo de volver sobre estas nociones ulteriormente.

La similitud de ideas está perfectamente autorizada por dos motivos. Por una parte, las ideas son "de libre circulación"; por otra parte, aunque estuvieran dispuestas en una composición original, todavía faltaría demostrar que no se deducen simplemente del tema tratado. En ese caso, la disposición de ciertas

\* Juego de palabras entre "Duras", apellido de la autora, y "Duraille", derivado del verbo francés "railler" que significa "burlarse". [N. de la T.]

<sup>13</sup> Patrick Rambaud, *Mururoa, mon amour*, París, Lattès, 1996. ¿Sería de mal gusto recordar que este título ya había inspirado a Marguerite Yourcenar, quien había lanzado: "Pourquoi pas Auschwitz mon chou?" [¿Por qué no Auschwitz, cariño mío?]. Lo que fue retomado y modificado por Pierre Desproges: "Pourquoi pas Auschwitz mon loulou?" [¿Por qué no Auschwitz, gatito mío?] (véanse sus *Textes de scène*, París, Seuil, 1988).

<sup>14</sup> Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique...*, op. cit., y Henri Desbois, *Le Droit d'auteur en France*, París, Dalloz, 1978,

ideas puede no presentar ninguna originalidad, como el tiro que dispara un amante despechado: es lo que se denomina la composición "funcional".

### ***Préstamo indirecto total***

Contrariamente a la similitud de ideas, la *analogía de tema* implica semejanzas en el nivel de la composición. Lo que se retoma en la obra segunda es el encadenamiento de las ideas, y no solo las ideas en sí. Por lo tanto, el hecho de retomar un tema es censurable, a menos que pertenezca al fondo común de la mitología, la religión o la historia. Pero incluso en este caso, la analogía solo es admisible hasta cierta etapa de elaboración del tema.

La *adaptación* es de dos clases: o bien la "modificación de una obra que se mantiene en la misma categoría de obra del espíritu" o bien "el traslado de una obra"<sup>15</sup> a otro género literario u otro ámbito de expresión artística. Se comprende que requiere una autorización del autor de la obra adaptada. Lamentablemente, se da con frecuencia el caso en el que se adapta, por ejemplo, una biografía seria, de tipo universitario, bajo la forma de una biografía novelada, de lectura más atractiva. No tiene nada de sorprendente mientras se trate de una "autoadaptación": un editor le pide a su autor que le dé un giro más atractivo a un relato demasiado austero, sin sacarle ni la fiabilidad de la información ni la parte más importante. Pero debería darle vergüenza a quien, sin autorización previa, proceda a esa clase de transformación del trabajo de otro. Solo con realizar algunos cortes e introducir nuevas ideas, a menudo secundarias, se da la apariencia de una obra nueva, que en realidad está completamente nutrida de la sustancia esencial y la originalidad de la obra imitada. Este reproche se le ha hecho a varios ensayos o biografías de Francisco I, Georges Mandel, Juliette Drouet, Ninon de Lenclos o Spinoza...

<sup>15</sup> Boleslaw Nawrocki, *Le Plagiat et le droit d'auteur*, op. cit.

La dramatización de una obra literaria —es decir, su adaptación al teatro— o la transformación de una novela en un guion cinematográfico también exigen la autorización del autor de la obra original. A falta de autorización, se juzgará el carácter delictivo de la adaptación principalmente en función del siguiente criterio: la obra adaptada es menos susceptible de constituir una falsificación si traslada la obra que se adapta a un sistema de percepción diferente. Así, una escultura, obra de percepción visual, inspirada en una obra literaria, nacida de un sistema de símbolos, tiene pocas posibilidades de constituir una imitación fraudulenta por la naturaleza misma de la obra; la parte de creación personal parece suficiente en relación con el elemento de origen. Seguramente no ocurrirá lo mismo en el caso de una escultura inspirada en una pintura, aun si el modo de percepción —visual— se inscribe en un sistema dimensional diferente. Autorizada o no por el autor imitado, de todas maneras, la adaptación no debe generar ninguna confusión entre las dos obras.

A modo de ejemplo, citemos el caso ambiguo de Courteline, víctima de plagio en varias oportunidades. En dos de ellas, la justicia no le dio la razón, considerando que los temas desarrollados en sus piezas incumbían a las noticias policiales y al dominio de las ideas. Sin embargo, en su célebre comedia *Boubouroche*, un cineasta extrajo mucho más que el tema para su película *Ta femme nous trompe* [*Tu mujer nos engaña*]; el préstamo iba mucho más lejos, dado que el desarrollo de las escenas, idéntico, conducía al mismo desenlace. Pero el Tribunal de París<sup>16</sup> juzgó que tal historia pertenecía al fondo común del teatro y de la novela. Por lo tanto, no se estaba en presencia de una adaptación. El cineasta se había dispensado con razón de una autorización de adaptación. Claude Colombet estima que tal tolerancia es demasiado liviana.

El *resumen* o el *compendio* no son falsificaciones, dentro de ciertos límites. El resumen se vuelve un plagio disfrazado si es “suficientemente preciso como para que los rasgos característicos

<sup>16</sup> Tribunal Civil del Sena, 7 de julio de 1908, y Cámara de Peticiones del Tribunal de Casación, 27 de junio de 1910.

de la obra primera se encuentren en la forma”.<sup>17</sup> Además, para conservar su carácter lícito, debe responder a razones de interés general, didáctico o escolar. De ninguna manera puede dar lugar a un acto de competencia desleal. Contrariamente a ciertos países, si se cumple con estas condiciones, la legislación francesa no exige autorización del autor.

El *análisis* “implica un resumen que sirve de soporte a una discusión hecha por el redactor del artículo”.<sup>18</sup> Siempre y cuando el análisis respete, por un lado, los límites propios para el resumen lícito y, por otro lado, consista en un comentario crítico personal, portador de un juicio de valor, no requiere autorización. Como tal es una obra original. En ese sentido, no fue considerado como falsificación el libro de Marion Vidal titulado *Monsieur Schulz et ses Peanuts* [El señor Schulz y sus Peanuts], análisis crítico de la obra de Schulz, ilustrado por diversos dibujantes. En efecto, según el juez:

Considerando [...] que la advertencia de la página 5 anuncia que el libro, dedicado a Schulz, no incluye ninguna ilustración extraída de su obra, sino que se le pidió a dibujantes que conocen bien dicha obra que dieran su propia visión de los “Peanuts”; que, por último, al lado de cada dibujo figura la indicación del nombre de su autor;

Considerando que las precauciones así tomadas excluyen de parte del autor y del editor cualquier intención de perjudicar, y evitan cualquier riesgo de confusión; que, tratándose, no de una recopilación de historietas que podría competir con las de Schulz, sino de un libro de crítica, no puede resultar ningún perjuicio comercial para los apelandos.<sup>19</sup>

No deja de ser curioso que citemos este caso en el que el dibujo toma el relevo del verbo. Los dos modos de expresión responden a los mismos criterios.

<sup>17</sup> Robert Plaisant, *Propriété littéraire et artistique*, op. cit., § 364, p. 140.

<sup>18</sup> André R. Bertrand, *Le droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 199.

<sup>19</sup> Tribunal de París, Cámara Primera, 20 de diciembre de 1979, *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, 1984.

### Préstamo indirecto parcial

Se supone que la *reminiscencia* es producida por el inconsciente. Se define como “el acto *irreflexivo* por medio del cual el autor *imita inconscientemente* la obra de otro autor de la cual tuvo conocimiento en una época más o menos alejada y de la cual su memoria guardó el recuerdo sin que, no obstante, dicho autor pueda reconocer la fuente”.<sup>20</sup> Excusa cómoda para un verdadero plagio, al mismo tiempo, es uno de los motores más auténticos de la creación literaria, fruto de lecturas asimiladas, digeridas y olvidadas. Como prueba de su honestidad, la *reminiscencia* no debe superar un límite razonable...

Por su parte, la *coincidencia fortuita* consiste en una semejanza no buscada entre dos obras del espíritu, creadas de manera independiente una de la otra, simultáneamente o no, pero con una fuente de inspiración común. La similitud fortuita se explica por los efectos de la moda o la pertenencia de los dos autores a la misma generación, que ha bebido de las mismas fuentes literarias.

La *imitación de un estilo, una tendencia o una escuela* no es censurable si el autor se limita a imitar el género o la confección de una obra:

El método de un artista o el estilo de un escritor, que pueden caracterizar un método, una tendencia o una escuela, no les pertenecen de manera exclusiva, aun si fue ese mismo artista o escritor quien introdujo en el arte o en la literatura el método o el estilo reproducidos. [...] Esos métodos se vinculan con el ámbito de las ideas.<sup>21</sup>

A modo de ilustración, recordemos que si el embalaje del Pont-Neuf que realizó Christo constituye una obra original, en cambio, el método utilizado, a saber “el embalaje” de un monumento, no puede ser objeto de ninguna protección, pese a cualquier

<sup>20</sup> Marcelle Azéma, *De la responsabilité civile de l'écrivain*, op. cit., p. 37.

<sup>21</sup> *Juris-classeur*, fasc. 336-1, § 32.

voluntad de apropiación de parte de su iniciador. La demanda de Christo fue desestimada.

Así termina la tipología de los préstamos, tal como pudimos elaborarla a partir de la ley sobre la propiedad literaria, la jurisprudencia y la doctrina. Esta tipología ofrece un marco de referencia seguramente todavía incompleto, pero susceptible de fundar una reflexión más fina. Tiende a desprenderse un método de identificación de la falsificación: reconocer al plagario, esta suerte de camaleón, con sus máscaras y sus pretextos falsos. Intentemos ver lo que él no es, mientras finge serlo. Si se lo acusa de plagio, invoca la parodia, pretexto la *reminiscencia*... Si se lo trata de ladrón, se defiende alegando que se olvidó de poner las comillas o que se trata de una *coincidencia fortuita*. Soñamos con un mapa de las diferentes formas de transformación y apropiación de la obra literaria en las que el autor, libre en su inspiración y enriquecido por sus lecturas, podría aventurarse con toda perspicacia, seguro de sus derechos y de sus límites. Imaginemos por un instante que en cada etapa de la genética textual, un salvoconducto o una alarma detectara al autor auténtico del mediocre imitador o del defraudador infame. ¿Esta visión habría desanimado a un Shakespeare o a un Stendhal? ¿Qué quedaría de sus obras? ¿Qué necesidad hay de sumar más confusión después de esta tentativa de clasificación?

Sin embargo, conviene reconocer los límites de esta tipología, y esto desde varios puntos de vista. Una reflexión enriquecida con aportes de la crítica literaria podría completar considerablemente el análisis jurídico. Ante todo, los criterios de clasificación revelan ser bastante escuetos, en la medida en que no consideran lo suficiente las motivaciones psicológicas de quien toma prestado de otros. Además, el estudio de las formas literarias del préstamo amerita cierta cantidad de precisiones y correcciones.

Los dos criterios que retiene la doctrina, y en particular Boleslaw Nawrocki, toman en consideración un aspecto cuantitativo —según que el préstamo alcance la totalidad de un texto o una parte— y un aspecto cualitativo: el préstamo es calificado

como “directo” si es literal y como “indirecto” si sufre alguna transformación en el texto de llegada. Nosotros proponemos dos criterios adicionales.

Nuestro primer criterio se centra en la intencionalidad del préstamo. ¿Se trata de un préstamo voluntario o inconsciente? Recordemos, de manera oportuna, que la falsificación, en su condición de delito, se presume intencional según el nuevo Código Penal. Este elemento distintivo parece, pues, pertinente. En *Le Vent Paraquet* [*El viento paráclito*], Michel Tournier se basa en este criterio para establecer su comparación entre la reminiscencia, la cita y el guiño:

Con bastante frecuencia, la reminiscencia se torna tan clara que se convierte en una cita más o menos literal, especie de homenaje furtivo que se rinde al “modelo” con un guiño dirigido al lector lo suficientemente atento o letrado como para comprenderlo. Así, en *Le Roi des Aulnes*, se encontrará “el sordo pisotear de las legiones en marcha” de Heredia, en *Les Météores*, el “¡Salve, divinidades por la rosa y la sal!” de Paul Valéry.<sup>22</sup>

En su origen, la reminiscencia es inconsciente; pero una vez que llega a la claridad de la conciencia, se convierte en guiño voluntario, es decir, alusión; y, si se la señala al lector de una manera más franca por medio de comillas, adquiere el nombre de cita. A veces el plagiario toma la reminiscencia como coartada, dado que es involuntaria; otras veces alega el guiño, si se ve en la imposibilidad de defender el carácter no intencional de su préstamo. Y si la extensión del préstamo es demasiado imperdonable, invoca la cita, pretextando haber olvidado las comillas...

El segundo criterio complementario indica si el préstamo está señalado u oculto. A modo de ilustración, comparemos el pastiche, perfectamente autorizado y que da a conocer de una manera más o menos explícita su modelo de referencia, y el

<sup>22</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraquet*, París, Gallimard, col. Folio, 1977, p. 54 [trad. esp.: *El viento paráclito*, trad. de Eduardo Lasca, Madrid, Alfaguara, 1994].

plagio, que se apropia clandestinamente de las características estilísticas de un autor. Veamos de qué manera burlona, en *Le Temps retrouvé* [*El tiempo recobrado*], Proust señala su pastiche<sup>23</sup> de los hermanos Goncourt. Gilberte acaba de prestarle “un volumen del diario inédito de los Goncourt”:

Y cuando, antes de apagar la vela, leí el pasaje que transcribo a continuación, mi falta de disposición para las letras [...] me pareció cosa menos lamentable, como si la literatura no revelara una verdad profunda; y al mismo tiempo me daba pena que la literatura no fuera lo que yo había creído. [...] He aquí las páginas que leí hasta que el cansancio me cerró los ojos.<sup>24</sup>

Sigue el pastiche, adornado de comillas para darle al lector la ilusión cómplice de una auténtica copia. El que sigue es el fragmento inaugural:

“Antes de ayer cayó por aquí, para llevarme a comer a su casa, Verdurin, el antiguo crítico de *La Revue*, autor de ese libro sobre Whistler en el que verdaderamente la factura, la iluminación artista del original americano, lo da a menudo con gran delicadeza ese enamorado de todos los refinamientos, de todas las *bonituras* de la cosa pintada que es Verdurin [...]”.<sup>25</sup>

El trabajo de imitación adquiere aquí el valor de un verdadero análisis literario, cuya irónica perfidia se siente en las líneas que

<sup>23</sup> Gérard Genette denomina “contrato de pastiche” a la expresión que designa al autor “pastichado” (*Palimpsestes*, op. cit., p. 113). Es común encontrar: “C. C.”, es decir, copia conforme de, o, más humorístico, “escrito en colaboración con”... En nuestro ejemplo, Proust juega con el “contrato de pastiche” dado que finge leer páginas que él mismo escribe. El lector no se deja engañar.

<sup>24</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, París, Gallimard, col. Folio, 1979, p. 29 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1998].

<sup>25</sup> *Ibid.*

introducen ese pastiche. Proust se burla del estilo minucioso y realista que busca imitar. En él, el estilo supera la realidad para ir

más allá de la apariencia misma, en una zona un poco más retirada. Y el encanto aparente, copiable, de los seres escapaba a mi percepción porque yo no tenía la facultad de detenerme en él, como un cirujano que, bajo la tersura de un vientre de mujer, viera el mal interno que lo roe.<sup>26</sup>

Simulando desvalorizar su “incapacidad para mirar y escuchar” y, finalmente, su aptitud para la escritura, ironiza sobre el estilo de los Goncourt, quienes buscaban relatar minuciosamente “mil detalles”. El pastiche se señala explícitamente como tal y, aunque consiste en una copia, no podría ser confundido con un plagio.

En definitiva, cuatro criterios permiten una definición metódica de las diferentes formas de préstamo, susceptibles de confundirse con el plagio. Para la ley, la forma de préstamo más censurable y la menos creativa en el nivel literario es el préstamo total, directo, voluntario y oculto. Se trata lisa y llanamente de una reproducción ilícita. En el extremo opuesto, el préstamo parcial, indirecto, inconsciente y con toda lógica no señalado se vincula con la reminiscencia, perfectamente autorizada. Puede ocurrir que este fenómeno de memoria involuntaria retome la letra del texto memorizado; entonces, uno se expone a una acusación de plagio. Le corresponde al sospechoso probar la inconsciencia de su acto. Como vemos, en este caso, la calificación del tercer criterio demuestra ser determinante.

He aquí otro caso de ambigüedad en la que el préstamo posee las cuatro características del plagio hábil, sin que por ello sea punible: se trata de la alusión, préstamo parcial, indirecto en la mayoría de los casos, voluntario y no señalado explícitamente. ¿Cómo juzgar la buena fe del autor? De hecho, será interesante especificar el primer criterio de clasificación que se

<sup>26</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 41.

centra en la extensión del préstamo. En efecto, la alusión se debe limitar a un préstamo puntual y breve. Entonces, cada uno de los cuatro criterios debe ser objeto de un examen particular, ya que un mismo préstamo puede pasar por un robo o por un homenaje...

En lo que concierne a las categorías de préstamo recientemente definidas, tres de ellas merecen una definición complementaria. La cita, por ejemplo, puede tomar formas que la estricta definición jurídica precedentemente propuesta no toma en cuenta. Luego, agregaremos a la anterior lista de préstamos cinco formas literarias, entre las cuales se encuentran el centón y el *collage*, que no aparecen en la tipología jurídica. Por último, una noción esencial como la de parodia debe ser distinguida claramente de la de pastiche.

En un primer momento, nos dedicaremos a actualizar la definición de la *cita*. Préstamo parcial, directo, explícitamente señalado y voluntario, la cita se relaciona claramente con la simple copia. Sin embargo, es el niño mimado de la literatura, ornamento ricamente puesto en valor por una puntuación específica. Como la fachada de un monumento, la cita enarbola lo que las Bellas Letras tienen de más bello y se inscribe en una larga tradición literaria. Como principal vector de enseñanza moral y estética, la cita se caracteriza por su “estatus ancilar”,<sup>27</sup> condenada a “dos imposiciones: prohibición de modificar el fragmento que se toma prestado; prohibición de invertir la jerarquía que coloca al texto en un estatus de simple auxiliar (estético, didáctico, moral) del texto soporte”. Pero suele ocurrir que se la priva de comillas, y entonces, envilecida, la vemos caer en la categoría de plagio...

A menos que sea solo un juego, a la Flaubert, dado que es a quien se designa como el iniciador de esta evolución. Aboliendo la jerarquía y la división entre texto original y texto segundo,

<sup>27</sup> André Topia, “Contrepoints joyciens”, en *Poétique, Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, núm. 27, 1976, pp. 351-371.

Flaubert elimina las comillas. Por medio de la utilización del estilo indirecto, finge retomar por su cuenta el contenido de la cita, al mismo tiempo que deja que se dude sobre su origen. El procedimiento, que más adelante será masivamente utilizado por Joyce, triunfa en *Bouvard et Pécuchet*. De la copia pura a la reescritura, la cita sigue un itinerario incierto, codificado y lleno de sentido. El uso de la cita que, a partir de entonces, menosprecia un empleo juzgado demasiado servil, crea “una inestabilidad creciente de la noción de *original/originel*”. \* André Topia echa luz sobre el interés de esta técnica que supera ampliamente la escritura plagaria.

Entonces, dado que las referencias del sistema de citas están mezcladas, se plantea el problema de la filiación entre dos textos que ignoran toda jerarquía, toda cronología. Ya nada impide que las copias sean tomadas por el original, con total mala fe o por simple juego, como en Péric, por ejemplo... En un artículo intitulado “Péric et Freud ou le mode du réemploi” [Péric y Freud o el modo del reemplazo],<sup>28</sup> Jacques Lecarme evoca el “delicioso malestar” que procura la lectura de *La Vie mode d'emploi* [La vida instrucciones de uso]. El lector busca en vano en el relato las citas de los treinta novelistas que Péric, maliciosamente, designa en las “piezas anexas”. Porque, si el novelista simula haber escondido en su texto “citas, a veces ligeramente modificadas”,<sup>29</sup> en realidad,

a los autores que aparecen indicados en el post scriptum nunca se los cita explícitamente en el texto. Por lo tanto, el término de

\* El francés distingue entre *original* (que tiene un carácter de origen, que parece inventado, con una marca propia, sin imitar nada o a nadie, que funciona como fuente primera, entre otras acepciones) y *originel* (que remonta hasta el origen; usado en teología para referir al *peché originel*, “pecado original”). Véase el diccionario *Le Littré*. [N. de la T.]

<sup>28</sup> Jacques Lecarme, “Péric et Freud ou le mode du réemploi”, en *Mélanges, Cahiers Georges Péric*, núm. 4, Limon, 1990, pp. 121-141.

<sup>29</sup> Georges Péric, “Post-scriptum”, en “Pièces annexes”, *La Vie mode d'emploi*, París, Hachette, 1978, reed. Le Livre de Poche, 1980, p. 695 [trad. esp.: *La vida instrucciones de uso*, trad. de Josep Escué, Barcelona, Anagrama, 1992].

“cita” que emplea Péric y que parece englobar tanto las alusiones como las citas propiamente dichas, está ligeramente fuera de lugar. Citas carentes de toda marca distintiva (comillas o itálicas), de toda expresión introductoria, de toda mención del autor o de la referencia, y que están entretejidas en la textura misma del relato, para decirlo con todas las letras, constituyen plagios.<sup>30</sup>

Esto sí está dicho sin vueltas. Sin embargo, basándose en esos casos precisos, Jacques Lecarme se apresura a recordar que un plagio no siempre es un hurto vil: “Aquí, el plagio no tiene nada de deshonoroso, dado que se centra en detalles aparentemente anodinos o insignificantes y en secuencias tan breves que no proporcionan mucho más que microplagios”. Hay que retener el término de “microplagio”. Dicho término resalta el criterio cuantitativo, indispensable para la evaluación del plagio. En cambio, todavía tiene un tono demasiado sospechoso. El crítico termina prefiriendo el término de “ex cita”, más adaptado a este contexto de un juego de pistas entre Péric y su lector. A partir de ahora, habrá que decidirse entre cita (perfectamente utilizada), ex cita (auténtica figura de estilo), microplagio (autorizado pero moralmente sospechoso) y plagio (que debe evitarse a cualquier precio).

Nuestro intento por afinar el sistema de clasificación del préstamo continúa con la definición de nociones olvidadas o insuficientemente tomadas en cuenta en los análisis jurídicos.

Una de ellas, la *referencia*, puede ser definida a partir de la cita. Como esta última, la referencia constituye un préstamo claramente señalado, pero al revés de ella, es un préstamo indirecto. Su falta de literalidad la convierte en una de las formas menos visibles de préstamo, pero finalmente es poco utilizable como argumento de defensa para un plagario: este no tiene suficiente material para copiar, puesto que la letra del texto está casi ausente. Muy cerca de ella, la alusión es en sí misma difícil

<sup>30</sup> Jacques Lecarme, “Péric et Freud ou le mode du réemploi”, *op. cit.*, p. 122.

de detectar en razón de su poca literalidad. De todos modos, ofrece al plagario la ventaja de no señalarse de una manera demasiado directa. Así, se distingue de la referencia.

El *cliché*, *tópico* o *lugar común* es una idea o una expresión banal y trillada. Por lo tanto, es un préstamo parcial, más o menos directo, a menudo involuntario y no señalado. Su banalidad misma lo designa como tal. Michel Riffaterre, en *La Production du texte* [La producción del texto],<sup>31</sup> señala que los sistemas de lugares comunes explican buena cantidad de semejanzas no intencionales entre ciertas obras:

A menudo se ha creído encontrar fuentes, allí donde las semejanzas verbales o los giros idénticos en realidad no son más que clichés recurrentes de un texto al otro. Los especialistas en Baudelaire parecen convencidos de que el verso: *Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, Ô Beauté* [Qué importa que tú vengas del cielo o del infierno, ¡oh, Belleza!] tiene por fuente un poema preciso, de un autor bien olvidado [...]. Pero, en realidad, *del cielo o del infierno* es una apuesta estereotipada que se encuentra, literalmente, en todos los románticos.

La fórmula comodín no hace más que reflejar el espíritu de una época, sin ponernos sobre la pista de un plagio o de alguna forma de préstamo. Por lo tanto, se puede encontrar en dos autores el mismo sistema descriptivo, sin que uno haya influido al otro.

Por lo demás, a menudo el cliché no es más que un punto de convergencia puntual y limitado de la semejanza léxica. Es más importante interesarse en el contexto sintáctico y temático, en la estructura del texto, para apreciar su significación. Es inútil hacer una comparación palabra a palabra: "La distribución [de las palabras] es la que revela la estructura, y esas palabras extraen su significancia de la estructura".<sup>32</sup> Hay que recordar la escan-

<sup>31</sup> Michel Riffaterre, *La Production du texte*, cap. 6: "Pour une approche formelle de l'histoire littéraire", París, Seuil, 1979, pp. 89-98.

<sup>32</sup> Michel Riffaterre, *La Production du texte*, op. cit., p. 92.

dalosa originalidad de un soneto de Rimbaud, "Vénus anadyomène" ["Venus Anadiomena"] (1870),<sup>33</sup> construido sobre una serie de contraclichés. El conocidísimo modelo del nacimiento de Afrodita sufre una permutación negativa, punto por punto: el mar se convierte en una bañera explícitamente comparada con un ataúd, el estereotipo del candor del cuello del cisne se convierte en "un cuello craso y gris". En definitiva, la totalidad forma un *contraemblema*, ejercicio de transformación de un sistema de clichés descriptivos.

El *centón*, forma olvidada de la literatura contemporánea, proviene del *cento* latino, o del *kentôn* griego, que evoca un andrajo varias veces remendado. Esto en lo que respecta a la terminología. En cuanto a su definición, Charles Nodier hacía referencia, desde el principio de su obra dedicada a las *Questions de littérature légale* [Cuestiones de literatura legal], a esa "clase de poesía en mosaico":

Esta clase consistía [...] en componer sobre un tema nuevo un poema tejido con versos o secciones de versos tomados de un poeta o de varios poetas antiguos y, con mucha frecuencia, aplicados a acepciones muy ajenas a su empleo original.

Entonces, es una forma de préstamo parcial, en general directo—lo que lo distingue del pastiche—, voluntario y señalado. Verdadero montaje de citas, el centón es una ocurrencia, muy apreciada en la Antigüedad, que reflejaba cierta concepción de la literatura, fundada en la imitación. La originalidad se expresaba en el nuevo giro que se le daba a las fórmulas que se tomaban prestadas y el placer del público consistía en la percepción de la diferencia sutil que separaba a la obra de su modelo.

Pero ¿por qué mencionarlo hoy? Porque podría ser el ancestro del *collage*, al menos técnicamente. En cambio, estas dos formas de préstamo responden a dos concepciones opuestas de la

<sup>33</sup> En Rimbaud, *Lautréamont, Corbière, Cros*, París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1980, p. 21.

literatura. En efecto, el centón tomaba prestado de las obras de Homero y de Virgilio, porque estas últimas representaban las bases más confiables y respetables de la literatura. En ese sentido, el autor era copiado por su legitimidad estética y moral. Al contrario, el *collage* usa los textos anteriores como accesorios, en el mismo nivel que una figura de estilo para el escritor o un color para el pintor. Si subsiste una evaluación de orden moral o estético, esta está pervertida: el fragmento de diario recortado se funde en la obra de arte al lado de una *Gioconda* mutilada. Burla de la jerarquía estética y modificación de sentido motivan el *collage*. Como el centón, este último se clasifica dentro de la categoría del préstamo parcial, directo, voluntario y señalado; toda la diferencia reside en la naturaleza de la intención: homenaje, en un caso; subversión, en el otro.

Antes de armar el cuadro recapitulativo de las diversas formas de préstamo, falta distinguir la parodia del pastiche, figuras que la ley sobre la Propiedad Intelectual confunde, dado que se contenta con vincularlas con un género artístico diferente: una, con la música y la otra, con la literatura. Sin embargo, estos dos tipos de reescritura son practicados en literatura y constituyen dos géneros literarios distintos: la parodia retoma un texto transformando su sentido para burlarse de él, mientras que el pastiche se limita a una imitación a la vez formal y semántica con una intención a veces humorística. Se nos podría reprochar que simplificamos una cuestión que ha sido objeto de tantas polémicas eruditas. No lo ignoramos, pero dichas polémicas no siempre supieron convencernos, ya que cada una le agrega a la otra una nueva clase de terminología.

En su artículo "La manière deux (Pour une didactique du pastiche)" [La manera dos (Para una didáctica del pastiche)],<sup>34</sup> Daniel y Nicole Bilous hacen referencia a Gérard Genette, de una manera resumida, para subrayar las diferencias entre las dos formas.

<sup>34</sup> Daniel Bilous y Nicole Bilous, "La manière deux (Pour une didactique du pastiche)", en Claudette Oriol-Boyer (dir.), *La réécriture*, Actes de l'Université d'Été de Cerisy-la-Salle, 22-27 de agosto de 1988, Grenoble, Ceditel, 1990, pp. 125-139.

El parodista se apropia de un escrito y arremete contra uno de sus parámetros: el sentido que, por supuesto, solo llega a través de los demás parámetros. De esto se sigue una deconstrucción del hipotexto que desemboca en una deformación. Por su parte, el pastichador ataca la estrategia de escritura de un autor, que se infiere de los efectos que produce el conjunto de los escritos de este último

y que corrientemente adquiere el nombre de estilo. Ese pasaje del artículo, dedicado a las "reescrituras miméticas", ofrece un ejemplo claro de parodia, extraído de Georges Perec, quien propone cuatro "Variations minimales" [Variaciones mínimas] sobre la primera frase de *À la recherche du temps perdu*:

Longtemps je me suis bouché de bonne heure.  
Longtemps je me suis douché de bonne heure.  
Longtemps je me suis mouché de bonne heure.  
Longtemps je me suis touché de bonne heure.

[Durante mucho tiempo me tapé la nariz temprano.  
Durante mucho tiempo me duché temprano.  
Durante mucho tiempo me soné temprano.  
Durante mucho tiempo me toqué temprano.]<sup>35</sup>

La parodia consiste claramente en obtener el máximo de diferencia semántica por medio de una transformación mínima de la forma. En cambio, el pastiche preserva el espíritu del texto en un nuevo texto que no lo retoma al pie de la letra, sino que retoma el estilo. Claramente, esta es la razón por la que un plagio tiene pocas posibilidades de hacerse pasar por una parodia. Al contrario, la confusión con el pastiche es más probable.

Y los escritores lo saben bien, ya que practican el pastiche a título de remedio contra el plagio. "Tratar el mal por medio del

<sup>35</sup> Georges Perec, "35 variations sur un thème de Marcel Proust", en *Le Magazine Littéraire*, núm. 94, noviembre de 1974, dossier Raymond Queneau.

mal, el plagio por medio del pastiche, la influencia por medio del mimetismo deliberado".<sup>36</sup> El pastiche es un rodeo necesario para encontrar su propia escritura. Proust ofrece el mejor ejemplo de esto con sus *Pastiches et mélanges* [Pastiches y mezclas]. Para librarse de la influencia de los mejores autores, Proust recomienda copiarlos:

En lo que respecta a la intoxicación flaubertiana, nunca podría recomendar demasiado a los escritores la virtud purgativa, exorcizante del pastiche. [...] Hace falta [...] hacer un pastiche voluntario para, después de eso, poder volverse original, no ser toda su vida un pastiche involuntario.<sup>37</sup>

Estamos en el núcleo de la cuestión del plagio. Y la comparación con el pastiche es la que resalta a la vez los poderes y los peligros de la repetición. Si el plagio consistiera únicamente en una copia deshonesta, nuestro estudio sería de un interés limitado. Hay que examinar con detenimiento este fenómeno para discernir los desafíos estéticos y psicológicos que presenta. El plagiario quiere y no quiere robar al otro; quiere ser él mismo, pero ese él mismo es otro. Por medio del pastiche, termina con esta confusión ilusoria entre sí mismo y el otro para convertirse en sí mismo, es decir, tal vez, algo completamente diferente de un escritor. El pastiche es la prueba de verdad que conduce a la revelación de un estilo auténtico o a una sana resignación.

Por su parte, Marcel Proust conquistó las cimas. No le alcanzó con haber hecho pastiche con los grandes para encontrar sus propias marcas y la distancia necesaria entre sí mismo y los demás. Otra vez podemos verlo, desde lo alto de su gran obra,

<sup>36</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, París, Gallimard, col. Connaissance de l'Inconscient, 1985, p. 67.

<sup>37</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* precedido de *Pastiches et mélanges* seguido de *Essais et articles*, ed. Pierre Clarac e Yves Sandre, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 206.

lanzarse a sí mismo el desafío del autopastiche, en su descripción de los dos campanarios de Martinville y de Vieuxvicq.<sup>38</sup> Una vez que llegó tan lejos en los caminos de la creación, ¿no presintió el riesgo de ceder a la facilidad de su propio estilo? Escribir y reescribir a Proust: del plagio al autoplagio está la experiencia del reconocimiento de sí mismo como escritor. En este fragmento lleno de humor, a la descripción de los dos campanarios por parte del autor, delicadamente fugaz, de una veintena de líneas, le sigue la del narrador, de una página entera, en el mismo estilo, pero más recargada, "bien adornado", verdadero pastiche de la primera. A continuación solo un extracto, a título comparativo:

*Du côté de chez Swann*  
(pp. 215 y 216): descripción  
de Marcel Proust, autor

Parecía que los campanarios estaban muy lejos, y que nosotros nos acercábamos muy despacio, de modo que cuando unos instantes después paramos delante de la iglesia de Martinville, me quedé sorprendido.

*Du côté de chez Swann*  
(pp. 217 y 218): descripción  
de Marcel, narrador

Tanto habíamos tardado en acercarnos, que estaba yo pensando en lo que aún nos faltaría para llegar, cuando de pronto el coche dobló un recodo y nos depositó al pie de las torres, las cuales se habían lanzado tan bruscamente hacia el carruaje que tuvimos el tiempo justo para parar y no toparnos con el pórtico.

Hay que poseer un gran dominio del propio estilo para ser capaz de restituir así las características esenciales, con semejante humor y semejante facultad de autocrítica. El pastiche consiste en la

<sup>38</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, ed. de Antoine Compagnon, París, Gallimard, col. Folio Classique, 1988, pp. 215-218 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 1: *Por el camino de Swann*, trad. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 1998].

experiencia de la repetición, pero una repetición hábil y bien comprendida. El pastiche implica un fenómeno psicológico que Gilles Deleuze, basándose en los trabajos de Freud, supo poner de relieve en su obra *Différence et répétition* [*Diferencia y repetición*].<sup>39</sup> “Repetimos tanto más nuestro pasado cuanto que lo recordamos menos, que tenemos menos conciencia de recordarlo —recuerden, elaboren el recuerdo, para no repetir—. La conciencia de sí en el reconocimiento aparece como la facultad del porvenir o la función del futuro, la función de lo nuevo”. El plagiario se deja caer en la trampa de un “saber no sabido”. En ciertos casos, es menos culpable de lo que parece. Le hace falta el laborioso esfuerzo de volver sobre sí mismo al que obliga, por ejemplo, el psicoanálisis. Que el plagiario, carcomido por la vergüenza de su vicio, escuche cuando le digan: “Si la repetición nos enferma, es ella también la que nos cura”.

El análisis de las formas literarias del préstamo apunta a delimitar la noción de plagio, que se sitúa en la frontera de cada una de ellas. Todas estas formas figuran en las casillas en blanco de nuestro cuadro recapitulativo. Algunas de ellas, señaladas en negrita, se encuentran en las cuatro casillas en gris del centro que marcan el territorio del plagio. Se trata de las formas de préstamo más susceptibles de prestarse a una práctica plagaria, según la modificación de uno de sus criterios de clasificación. Implican, entonces, una falsificación disfrazada. Las consideramos como las coartadas más plausibles para el plagio. Las otras formas de préstamo que figuran en las casillas en blanco y que no están señaladas en negrita son poco propicias para esconder un plagio, incluso una falsificación, dado que son demasiado puntuales, o deben estar necesariamente señaladas.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, París, Presses Universitaires de France, 1968, “Introducción”, pp. 24 y ss. [trad. esp.: *Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002].

## El plagio en relación con las diversas formas de préstamo

PRÉSTAMO					
TOTAL			PARCIAL		
Señalado		Oculto	Oculto		Señalado
Voluntario			Voluntario	Inconsciente	Voluntario
D I R E C T O	Analogía de tema	Reproducción	Collage	Coincidencia fortuita	Collage
		Analogía de tema	Cita	Cliché	Centón Cita
			Similitud de ideas	Similitud de ideas	Referencia Similitud de ideas
					Traducción
					Antología
I N D I R E C T O	Adaptación	Adaptación	Escuela, corriente literaria	Coincidencia fortuita	Escuela, corriente literaria
	Traducción		Pastiche		Pastiche
	Resumen	Traducción	Traducción	Reminiscencia	Parodia
	Análisis		Reminiscencia		Análisis
		Alusión		Alusión	

Ahora hay que tomar en cuenta el sistema de clasificación de Gérard Genette quien, en *Palimpsestes* [*Palimpsestos*],<sup>40</sup> distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, entre las cuales dos interesan directamente a nuestra reflexión sobre el préstamo: “la intertextualidad” en el sentido estricto de “presencia efectiva de un texto en otro” y “la hipertextualidad” que designa “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A

<sup>40</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 8-10.

(al que llamaré *hipotexto*). Su análisis de las prácticas hipertextuales permite ajustar nuestra tipología del préstamo, dado que pone en evidencia las dos clases de relación posibles entre un hipertexto y su hipotexto: la imitación y la transformación. Estos dos criterios, recordémoslo, nos han permitido distinguir entre la parodia y el pastiche, ya que el primero se vincula con la transformación textual y el segundo, con la imitación. Además, hay que especificar que, para Gérard Genette, “la imitación no es un préstamo”,<sup>41</sup> ya que implica un trabajo de reescritura según las características estilísticas de la obra pastichada. Inversamente, el plagio toma prestado y transforma, de manera más o menos evidente, el texto de origen. Pero hay plagios muy hábiles. Estos, dado que toman lo menos posible a la letra del texto, se relacionan más con la imitación y entran, en el mismo nivel que el pastiche, en la categoría de los mimotextos<sup>42</sup> con un esfuerzo de escritura. En consecuencia, desde un punto de vista estructural, existen dos clases de plagio: uno procede por transformación; el otro, por imitación. Proponemos un cuadro destinado a visualizar mejor las categorías genettianas, al mismo tiempo que remitimos, para cada una de ellas, a la lectura de *Palimpsestes*. Nuestros comentarios simplemente permitirán especificar la relación de ciertas transformaciones textuales con la escritura plagaria.

**Las diferentes formas de transformación sería llamada “transposición”**

TRANSFORMACIÓN FORMAL SIN CAMBIO SEMÁNTICO		
Traducción	Transestilización Rewriting	Versificación Prosificación Transmetrización

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 101.

<sup>42</sup> Gérard Genette prefiere denominar “mimotexto” a “todo texto imitativo” y “mimetismo” a “todo rasgo puntual de imitación” (*Palimpsestes*, op. cit., p. 106).

TRANSFORMACIÓN FORMAL CON EVENTUAL CAMBIO SEMÁNTICO	
SUSTITUCIÓN	
<b>Reducción</b> 1. Por escisión: -amputación -poda -expurgación 2. Por concisión 3. Por condensación: -resumen, compendio -digest	<b>Aumento</b> 1. Por extensión 2. Por expansión 3. Por amplificación = extensión temática + expansión estilística
TRANSMODALIZACIÓN	
<b>Intermodal</b> 1. Dramatización 2. Narrativización	<b>Intramodal</b> 1. Variaciones del modo dramático 2. Variaciones del modo narrativo: -tiempo, modo -discurso directo, indirecto -transfocalización

TRANSFORMACIÓN SEMÁNTICA INTENCIONAL		
<b>Transposición pragmática (acción)</b> 1. Por motivación 2. Por desmotivación 3. Por transmotivación	<b>Transposición diegética (marco espacio-temporal)</b>	<b>Transvalorización (sistema de valores)</b> 1. Por valorización 2. Por desvalorización 3. Por transvalorización

La práctica hipertextual de “sustitución”, que corresponde al primer tipo de “transformación formal con eventual cambio semántico”, exige un primer comentario, en la medida en que corresponde exactamente a los diferentes procedimientos utilizados por un plagario para enmascarar sus préstamos, reduciendo o aumentando la masa del texto. A continuación se ofrece una sor-

prendente ilustración que nos permitirá aplicar la clasificación de Genette a un ejemplo concreto. En su ensayo dedicado a *Marcel Proust, le jeu intertextuel* [Marcel Proust, el juego intertextual],<sup>43</sup> Annick Bouillaguet revela un “enorme plagio”<sup>44</sup> —el término es severo de todos modos: que el lector juzgue por sí mismo—. Cuando Elstir se maravilla ante la iglesia de Balbec, Proust le hace decir palabras extraídas directamente de *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* [El arte religioso del siglo XIII en Francia], de Émile Mâle.<sup>45</sup> “En realidad, estas páginas no están copiadas, ni in extenso, ni en un orden absolutamente riguroso.”<sup>46</sup> Como lo muestra el siguiente fragmento, proceden por “sustitución”, es decir, por “reducción” o por “aumento”.

ÉMILE MÂLE  
*L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle  
en France*, p. 249:

De un lado, la Iglesia, coronada, nimbada, con un estandarte triunfal en la mano, recoge en el cáliz el agua y la sangre que salen de la llaga del Salvador. Del otro lado, la Sinagoga, con los ojos vendados, sostiene en una mano el asta rota de su bandera y con la otra, deja caer las tablas de la Ley, mientras que la corona cae de su cabeza.

MARCEL PROUST  
*À la recherche du temps perdu*,  
I, p. 197.<sup>47</sup>

[Elstir evoca] el cinturón que echó la Virgen a Santo Tomás para darle la prueba de la resurrección; ese velo que se arranca la Virgen de su propio seno para velar la desnudez de su Hijo, que tiene a un lado la

<sup>43</sup> Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, cap. “La citation devenue plagiat”, París, Titre, 1990, pp. 77-80.

<sup>44</sup> Dadas las concordancias, yo preferiría la calificación de “pequeño plagio”...

<sup>45</sup> Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, París, E. Leroux, 1898 [trad. esp.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, trad. de Abundio Rodríguez, Madrid, Encuentro, 2001].

<sup>46</sup> Annick Bouillaguet, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, op. cit., p. 78.

<sup>47</sup> Edición publicada bajo la dirección de Jean-Yves Tadié, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

p. 327:

Santo Tomás, **que estaba ausente**, llega después de la resurrección, **ve el sepulcro vacío, pero, fiel a su carácter, se niega a creer en el milagro**. Para convencerlo, María le envía su cinturón desde el cielo.

Iglesia recogiendo su sangre, el licor de la Eucaristía, y al otro la Sinagoga, cuyo reino terminó ya, vendados los ojos, con un cetro medio roto y con la corona cayéndosele de la cabeza, perdida, como las tablas de la Ley.

Por una parte, Proust invirtió el orden de los dos fragmentos. Por otra, redujo a la mitad el segundo fragmento, que conserva perfectamente su sentido original. Así, recurrió al procedimiento de la “condensación”, procedimiento de reducción que consiste, de hecho, en un resumen. Hemos señalado en negrita los pasajes en cuestión. En el primer fragmento, utilizó un segundo medio de reducción, “la poda”. Son los cortes que subrayamos. En cambio, una “expansión” —“especie de dilatación estilística”—<sup>48</sup> permite desarrollar la descripción del velo que, prolongando el motivo del cinturón, prepara una transición entre los dos préstamos. En nuestra presentación, este agregado aparece en itálica. Además, una “extensión”, es decir, un “aumento por adición masiva”,<sup>49</sup> apunta a unir el conjunto del fragmento por medio de una declaración de Elstir “más concisa, más figurada que la del historiador del arte y que le es más personal”.<sup>50</sup> “Es un prodigio, una divinidad, mil veces superior a todo lo que pueda usted ver en Italia”. Lo que, en realidad, le sirve para maquillar el préstamo. Para confirmar la fuente del préstamo, Annick Bouillaguet especifica que existe una carta de Émile Mâle, dirigida a Proust y con fecha del verano de 1907, en la que este último le aconseja que visite la catedral de Bayeux.

La segunda aclaración que deseamos aportar a este cuadro concierne a la “transformación semántica intencional [...] que afecta

<sup>48</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 372.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>50</sup> Annick Bouillaguet, *Marcel Proust...*, op. cit., p. 79.

la significación misma del hipotexto”.<sup>51</sup> A fin de vincular esta práctica hipertextual con la temática del plagio, debemos aclarar que si el plagiario puede actuar sobre la forma para maquillar los préstamos, también puede modificar el contexto temático, con el fin de mezclar las referencias y hacer que el lector olvide la copia textual. A menudo dicha práctica se acompaña de dos prácticas transformacionales que son, por un lado, la “transposición pragmática” o cambio de acción, y, por el otro, la “transposición diegética” o cambio del marco espacio-temporal. Una tercera transformación, de naturaleza axiológica, puede superponerse a estas dos: la “transvalorización”, que consiste en una modificación del sistema de valores. El segundo de estos tres medios de transformación semántica, también llamado la “transdiegetización”, actúa sobre el marco histórico y geográfico —lo que Genette llama la “diégesis”—. De esta manera, la novela de Joyce, *Ulises*, es “heterodiegética” en relación con su hipotexto, en la medida en que la acción cambia de marco y los personajes de identidad, aunque solo sea Ulises, quien se convierte en Leopold Bloom. En cuanto a *La Bicyclette bleue*, numerosos admiradores de la novela se sorprendieron cuando Régine Deforges tuvo que comparecer ante los tribunales por falsificación. Con toda buena fe, a gran cantidad de ellos les costaba imaginar que se pudiera establecer una comparación tan estrecha con la novela de Margaret Mitchell. Esto es porque la transposición de la acción en otro país y otra época los había sumergido en un universo muy diferente, en apariencia. Sin embargo, si se lo mira de cerca, un sistema de valores comparable rige los dos universos: amor por la tierra natal, furiosa obstinación a defenderla, reparto casi idéntico de los papeles y las opciones de vida entre los personajes. Además, la transposición diegética que operó Régine Deforges no está acompañada por una transposición de valores, lo que Genette bautiza la *transvalorización*. Ahora bien, no queda ninguna duda de que este tipo de transformación semántica intencional confiere a una obra un alto grado de originalidad.

<sup>51</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 418.

Por último, queremos hablar de la “transformación lúdica y satírica”, que habría podido ser objeto de un segundo cuadro recapitulativo, que completara el de la “transformación seria”. Sin embargo, la transformación lúdica solo concierne a la parodia y al travestimiento burlesco y presenta pocos riesgos de confusión con una práctica plagiaria. La intención de burla es tan explícita que señala, de entrada, la referencia a un hipotexto. Además, al modificar el sentido del hipotexto, la transformación lúdica o satírica opera un cambio semántico lo suficientemente fuerte como para crear un texto nuevo, distinto del original, a la vez por su sistema de valores y su alcance.

Ahora examinemos la segunda relación hipertextual que se distingue de la transformación —seria o lúdica—, a saber, la imitación. La imitación seria [*forgerie*] es la forma más perfecta de imitación seria, dado que pretende confundirse con su modelo.<sup>52</sup> Busca recrear el estilo de un autor en un texto que este habría podido escribir. En pintura, son las copias: al reproducir cuadros nuevos en un estilo idéntico, no deben introducir ninguna novedad en el plano estético. Así, pueden recibir la firma, ella misma falsificada, del autor imitado. La firma, eso es lo que distingue la imitación seria del plagio. El plagiario aspira a recoger los frutos de la imitación en su propio nombre. No busca solo el beneficio, como el autor de la imitación seria, sino el reconocimiento público. Se exhibe, cual glorioso autor de un texto del que oculta el origen. Al contrario, el autor de la imitación seria, como persona, se oculta como un *voyeur*,<sup>53</sup> para engañar a la gente.

<sup>52</sup> Gérard Genette analiza la historia de una imitación seria célebre, *La Chasse spirituelle* [*La caza espiritual*], falsamente firmada por Rimbaud (Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 217). Previamente, Bruce Morissette había contado este caso de manera exhaustiva en *The Great Rimbaud Forgery. The Affair of “La Chasse spirituelle”*, San Luis, Washington University Press, 1956.

<sup>53</sup> La imitación seria también puede deberse a un provocador o a un amante de la farsa: ¡cuántas falsas obras maestras, halladas milagrosamente, para poner a prueba la ciencia de los especialistas...!

## IX. En las periferias del plagio

SEGÚN nuestra tipología del préstamo, los falsos amigos del plagio, que ofrecen el mayor riesgo de confusión con esta noción, no son solo el pastiche, sino también la parodia —en tanto los dos géneros son ellos mismos objeto de confusiones— y, por último, los falsos y las prolongaciones o continuaciones. Estos cuatro modos de reescritura merecen nuestra atención de manera más particular, debido a que están sujetos a polémicas y mistificaciones.

El plagio es una noción de contornos móviles. Solo se distingue con claridad de otras formas de reescritura a condición de proceder, para cada caso particular, a un análisis preciso de la firma del autor, del modo de fabricación de la obra y de las intenciones que la suscitaron. El plagio se distingue de la parodia porque esta exagera la dimensión cómica ligada a la exageración y a los efectos caricaturescos; pero a menudo el plagia-rio se ve tentado a citarla como coartada usando como pretexto similitudes con el modelo. El plagio difiere también del pastiche, ya que borra los efectos de estilo característicos del autor plagiado para hacer que se lo olvide, contrariamente al pastiche, que los exhibe; sin embargo, ¿cuántos plagios disimulados se disfrazaron con el ropaje del pastiche para generarse buena reputación? El plagio se distingue también del falso por la firma, pero el engaño que los gobierna a ambos a veces los vuelve intercambiables, según la intención del falsificador. Uno busca destacar, gracias a su plagio, la calidad de su nombre de autor como prueba de su talento; el otro apunta, con un falso, a encontrar una fuente de beneficio o al placer de un engaño. Las periferias del plagio

no son tan laberínticas como para no entregarnos sus secretos; pero en cada recodo surge un nuevo enigma del que tal vez podamos dar algunas claves.

### Plagio y parodia

Las desventuras judiciales de Saint-Tin y de su loro Lu, personajes paródicos de los bien conocidos Tintín y Milú, recuerdan cruelmente que el género de la parodia, autorizado por el Código de Propiedad Intelectual, en el mismo nivel que la caricatura y el pastiche, no está exento de falsificación o parasitismo. Es verdad que, en un dictamen de 2009, el Tribunal de Primera Instancia de Évry no retuvo la acusación por falsificación presentada por los derechohabientes de Hergé contra el autor, Gordon Zola, y el editor, Le Léopard Masqué, de cuatro novelas paródicas, publicadas entre noviembre de 2008 y enero de 2009, bajo estos irresistibles títulos: *Le Crado pince fort* [El sucio pellizca fuerte]; *Le Vol des 714 Porcineys* [El vuelo de los 714 cerdineys]; *L'Oreille qui sait* [La oreja que sabe], y *La Lotus bleue* [La lotus azul].\* Como se ve, la intención humorística es indiscutible y la transformación del texto original de Hergé, vinculada a esta dimensión cómica, está suficientemente señalada como para incurrir en plagio. Por lo tanto, no hay plagio, sino una auténtica parodia en forma debida.

Pero sería un error alegrarse demasiado rápido ya que, en ese mismo juicio de 2009, los derechohabientes de Hergé, a través de Éditions Moulinsart, obtuvieron la condena por parasitismo de las cuatro novelas en litigio. Entonces, bajo el nombre de “parasitismo”, perjuicio económico que consiste en la usurpación de la notoriedad y de las técnicas de una empresa de renombre, una parodia, por más legal que sea como tal, puede ser condenada de

\* Los títulos paródicos evocan los originales de Hergé: *Le Crabe aux Pinces d'Or* [El cangrejo de las pinzas de oro], *Vol 714 pour Sydney* [Vuelo 714 para Sidney], *L'Oreille cassée* [La oreja rota], *Le Lotus bleu* [El loto azul]. [N. de la T.]

manera indirecta por medio de este recurso. Este juicio representa, finalmente, una media victoria para Saint-Tin, el personaje atacado, que pudo continuar siendo comercializado en una obra novelesca reconocida por el juez como paródica, pero de todos modos es un golpe para el autor y el editor que, en concepto de “parasitismo”, tuvieron que pagar la módica suma de 40.000 euros por daños y perjuicios... En el momento en que las ganancias editoriales están de capa caída, ¡el humor vale su peso en oro!

Afortunadamente, el caso cobró un nuevo impulso: el 22 de febrero de 2011, el Tribunal de Apelación de París finalmente eliminó la ambigüedad que surgía de la decisión del Tribunal de Primera Instancia de Évry y no mantuvo ni la falsificación ni el parasitismo contra la colección periódica *Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou*, editada por el grupo Arconsil, creador de Éditions du Léopard Masqué. La sociedad Moulinsart y Fanny Rodwell, legataria universal de Hergé, fueron condenados a pagar 10.000 euros por daños y perjuicios.

Como lo confirma este ejemplo, la parodia se distingue con bastante facilidad de un plagio, ya que “se reduce a una imitación aproximativa y cómica”.<sup>1</sup> Como se observa a primera vista, Saint-Tin y Lu tienen una clara relación con Tintín y Milú, sin por ello querer hacerse pasar por estos últimos con una intención deshonesto. No es posible ningún equívoco y los títulos de las novelas que los ponen en escena no ocultan su intención burlesca. Hay que comprender con claridad que la parodia actúa en especial sobre la transformación del texto original, a la vez reconocible y francamente travestido en un registro cómico. Así, la simple feminización del título *Le Lotus bleu* permite a Éric Mogis, cuyo seudónimo de Gordon Zola no deja ninguna duda sobre sus intenciones burlescas, desplazar la historieta de Hergé hacia un contexto semántico completamente diferente. *La Lotus bleue* crea un impacto de contrastes indiscutibles entre los universos de los dos autores respectivos.

<sup>1</sup> Paul Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français de la Renaissance à nos jours*, París, Presses Universitaires de France, col. Les Littéraires, 2008, p. 71.

En realidad, la parodia recurre poco a la imitación, que se relaciona con un tipo de reescritura más difícil de realizar porque supone haber asimilado suficientemente bien el estilo de un escritor como para reproducir sus características esenciales, como en el pastiche. La parodia exhibe su modelo, al jugar sobre algunos indicios evidentes, como los nombres propios o un léxico fuertemente marcado, mientras que el pastiche mantiene cierta confusión con él, ya que retoma de una manera más sutil su forma, su estilo. Desde este punto de vista, los pastiches de Reboux y Muller tienden a la parodia, contrariamente a los de Proust.<sup>2</sup> En efecto, Reboux y Muller se dedican a reproducir, forzando los rasgos, las obsesiones del autor y los tics de lenguaje cuya carga cómica queda garantizada. Del estilo de Tolstói retienen los trucos más vistosos al servicio de un realismo más bien torpe y lejos de todo refinamiento formal: el largo de las frases, el gusto por la repetición excesiva, la expresión que impacta, los nombres propios rusos alargados, los términos ingleses y franceses que quedan tal cual en el texto, elementos que le dan al lector indicios infalibles para reconocer el modelo:

A su compañero de excesos, Nicolas Novodvorovodski Moulagoff, después de haber bebido mucho, cantado mucho, fumado mucho, le pareció divertido hacerse encerrar en la heladera de un restaurante nocturno de moda. Allí fue hallado muerto al día siguiente, en el hielo y en el pecado.

¡Vergüenza y asco! ¡Asco y vergüenza!<sup>3</sup>

Los “pastiches” de Pascal Fioretto merecen claramente su calificación que, por lo demás, se relaciona con el subtítulo del libro

<sup>2</sup> Gérard Genette lo confirma en *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, col. Points Essais, 1992, p. 38 [trad. esp.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989]: “Así, diremos que los pastiches de Proust son pastiches puros, y que los de Reboux y Muller son parodias o pastiches paródicos”.

<sup>3</sup> Paul Reboux y Charles Muller, *À la manière de...*, París, Grasset, col. Les Cahiers Rouges, 1998, p. 20 (las ediciones originales son de 1908, 1910 y 1913).

*Et si c'était niais?* [¿Y si fuera algo tonto?].<sup>4</sup> Efectivamente, el pastichador intenta reescribir “a la manera de”; sin embargo, como los pastiches de Reboux y Muller, que tienden hacia la parodia, los de Fioretto se inscriben en esta misma veta, en la que se juega con los procedimientos estilísticos más notables y el efecto cómico de la exageración del rasgo. Los títulos de las obras y los nombres de los autores “pastichados” [*pastichés*] sufren alteraciones de una palabra o una sílaba, de manera que el modelo quede ridiculizado, al mismo tiempo que es perfectamente reconocible: Denis-Henri Lévy y su *Barbès Vertigo* [Barbès Vértigo] son fácilmente identificables, al igual que Mélanie Notlong y su *Higiène du tube (et tout le tremblement)* [Higiene del tubo (y todo el temblor)].<sup>\*</sup> Los juegos de palabra confirman la tendencia fuertemente paródica de estos pastiches, en los que las transformaciones textuales, propias de la parodia, se agregan al trabajo de imitación estilística, propia del pastiche.

Paul Aron, especialista en el estudio del pastiche, propone incluso la paradoja, finalmente justificada, de que la parodia pura no mantiene más que un vínculo mínimo con el estilo de la obra parodiada, ya que no manifiesta por su modelo el respeto que le consagra el pastiche, el que, al contrario, supone un conocimiento fino, profundo y a menudo hasta admirativo del texto original:

De hecho, si el pastiche tiende hacia la semejanza, la parodia se contenta con una relación laxa con el modelo (le basta que el vínculo sea reconocible), con reenviar claramente a un nombre, una obra o un hecho conocido por el destinatario. Por lo tanto, no se la puede poner en el mismo nivel que el pastiche sobre el plano de la fidelidad mimética.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Pascal Fioretto, *Et si c'était niais?*, París, Chiflet & Cie., 2007.

<sup>\*</sup> Se hace referencia a los escritores Bernard Henri-Lévy y su *American Vertigo* [Vértigo americano] y a Amélie Notomb y dos de sus obras: *Métaphysique des tubes* [Metafísica de los tubos] y *Stupeur et tremblement* [Estupor y temblores]. [N. de la T.]

<sup>5</sup> Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 285.

Si la parodia se distingue del plagio por su referencia exacerbada al modelo hecha de una manera cómica, la confusión entre el pastiche y el plagio es más temible.

### *Plagio y pastiche*

Ciertamente, el pastiche puede dotarse de un toque humorístico, pero sin alcanzar nunca las audacias burlescas de la parodia. Así, la diferencia con el modelo se ve reducida. De esta manera, un pastiche no señalado como tal, por medio de una fórmula del estilo de “a la manera de”, puede engañar a la gente y hacer pensar que el autor se apropió de las cualidades estilísticas y temáticas de un texto para paliar una falta de inspiración, como lo haría un plagiarlo. Por esta razón, el pastiche es un falso hermano del plagio. Solo el pacto explícito del pastichador con el lector, que consiste en mencionar el modelo, debe permitir distinguir entre la intención mimética con función de homenaje, propia del pastichador, y la voluntad no confesada de apropiación de un texto, propia del plagiarlo.

Sin embargo, aunque se confiese la falta, esta no siempre se perdona: la mera mención del texto fuente no redime al pastichador de una manera completamente segura. Imaginemos que, al mismo tiempo que declara de manera abierta su fuente, el supuesto pastichador la reproduce de forma servil y prácticamente idéntica. Se deducirá que el plagiarlo simplemente tomó la máscara del pastichador para darse apariencias de legalidad. El mismo razonamiento vale para la cita, autorizada como tal. Pero si, con el pretexto de haber indicado la fuente como corresponde y haber agregado las comillas, alguien se aventura a reproducir fragmentos demasiado largos, que volverían prácticamente inútil la lectura del original, ya tiene los pies en el plagio.

Más allá del riesgo de confusión real entre plagio y pastiche, en realidad, estos presentan una diferencia de fondo. Paradójicamente, el plagio, dado que intenta ocultar su modelo para tapar el pillaje, tiende en consecuencia a neutralizar las marcas

textuales, y a fortiori, los efectos de estilo que permiten reconocer la firma de un autor. El trabajo de diferenciación, al que recurre el plagiarlo para ocultar su robo, consiste precisamente en remplazar giros sintácticos propios de un autor por otros, o un vocabulario específico por otro. Por ejemplo, allí donde Proust practica la hipotaxis por medio de la acumulación de subordinadas, el plagiarlo recurre a la parataxis, remplazando la subordinada tan querida por Proust por proposiciones yuxtapuestas o coordinadas. Las metáforas, que son la flor del estilo proustiano, serán sustituidas por fórmulas que privilegien el sentido propio. Al vocabulario original, el plagiarlo preferirá una sinonimia generalizada. En cuanto a las repeticiones voluntarias o los efectos de amplificación, serán suprimidos en beneficio de un estilo más chato. Inversamente, los efectos de sordina del texto original serán remplazados por exageraciones destinadas a hacer olvidar definitivamente el estilo del autor plagiarlo.

Verifiquemos en este pasaje de *Le Temps retrouvé* que es fácil reproducir a Proust volviéndolo, al mismo tiempo, prácticamente irreconocible. El plagiarlo adopta una actitud contraria a la del pastichador, ya que su único objetivo es extraer lo más posible del modelo, desfigurándolo lo suficiente como para hacerlo olvidar. He aquí el texto del original:

En cuanto a las verdades que la inteligencia —hasta de los más esclarecidos cerebros— recoge delante de sus narices, en plena luz, su valor puede ser muy grande; pero tienen unos contornos muy tajantes y son planas, carecen de profundidad porque, para llegar a ellas, no ha habido que franquear profundidades, porque no han sido recreadas.<sup>6</sup>

Y he aquí el que podría ser el texto imitado por un plagiarlo sin escrúpulos:

<sup>6</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, ed. de Pierre-Edmond Robert, París, Gallimard, col. Folio Classique, 1990, p. 261 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1998].

Las verdades que la inteligencia, incluso la de los grandes hombres, capta en toda su evidencia pueden tener mucho valor. Sin embargo, estas son menos fecundas y tienen menos relieve. En efecto, ningún obstáculo frenó su acceso; y no hizo falta reinventarlas.

En esta imitación del célebre fragmento en el que Proust opone las verdades captadas por la inteligencia y aquellas que se perciben por medio de la sensibilidad, se destruye el amplio fraseo de Proust y se borra toda la temática de la luz en beneficio de un léxico concreto, casi racional. La diferenciación habría podido erradicar totalmente la firma de Proust, pero eso hubiera sido una masacre todavía mayor. Paul Aron comenta la diferencia entre el plagio y el pastiche de este modo: "Dado que se borra el estilo del modelo, se podría decir que el plagiarismo es el opuesto exacto del pastiche".<sup>7</sup> Sin embargo, el plagiarista siguió el texto paso a paso, mientras que el pastichador se tomaría más libertades respecto del ordenamiento de las ideas, preservando más el espíritu y la manera que la letra del texto. En efecto, "el plagio conserva [...] cierta integridad literal; por su parte, el pastiche normalmente solo reproduce efectos de estilo".<sup>8</sup> Proust, quien, a su vez, era un gran autor de pastiches, dado que escribió alrededor de cuarenta, entre los cuales los más conocidos están dedicados al caso Lemoine,<sup>9</sup> era maravillosamente capaz de identificar las características estilísticas de un autor de una manera casi intuitiva:

Desde el momento en que leía a un autor, de inmediato distinguía bajo las palabras la melodía de la canción, que en cada uno es diferente a la de todos los demás, y al leerlo, sin darme cuenta, la canturreaba, apuraba las notas o las lentificaba o las interrumpía, para marcar el compás de las notas y su repetición, como se hace

<sup>7</sup> Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 69.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>9</sup> Marcel Proust, *Pastiches et mélanges* [1919], París, Gallimard, col. L'Imaginaire, 1992.

al cantar, cuando se espera a veces mucho tiempo, según la medida de la melodía, antes de decir el final de una palabra.

Sabía bien que aunque, por no haber podido trabajar nunca, no sabía escribir, tenía el oído más fino y más exacto que muchos otros, lo que me permitió escribir pastiches, ya que para un escritor, cuando se tiene la melodía, las palabras vienen muy rápido.<sup>10</sup>

Este es el arte del pastichador, tan cercano a la música, dado que consiste menos en establecer un repertorio de los procedimientos de escritura que en captar el alma misma de la obra. En la misma línea, Jean d'Ormesson rinde un merecido homenaje a un pastichador poco conocido pero admirable, en su prefacio a la *Petite anthologie imaginaire de la poésie française* [Pequeña antología imaginaria de la poesía francesa] de Henri Bellaunay:

La mayoría de las obras maestras son máquinas un poco pesadas. Nada más etéreo que los versos que ustedes van a leer. Se podría creer que están suspendidos de hilos invisibles. Y se duda de su autor.

Es porque se trata de pastiches.<sup>11</sup>

Pastiches en la tradición proustiana, en la que solo la firma puede indicarle al lector si está frente al original o a su clon...

La crítica literaria, familiarizada con la obra de un autor, sabe verificar hasta qué punto la intuición del pastichador es infalible. De esta manera, Jean Milly, experto en pastiches de Proust, pudo demostrar que cada una de sus imitaciones lleva "la huella de las orientaciones estéticas de su modelo", ya sea sobre el plano ideológico o el formal. El pastichador de talento consigue "reconstruir

<sup>10</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, col. Idées, 1965, cap. xvi: "Conclusiones", p. 358 [trad. esp.: *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, trad. de Javier Albiñana, Barcelona, Tusquets, 2005].

<sup>11</sup> Jean d'Ormesson, prefacio a Henri Bellaunay, *Petite anthologie imaginaire de la poésie française*, París, Fallois, 1992; reed. con prefacio de Jean d'Ormesson, París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 2000, p. 9.

el sistema de expresión del pastichado, empleando los mismos rasgos distintivos que él".<sup>12</sup> Jean Milly logra localizar algunos de los más significativos del estilo flaubertiano:

Así, en el pastiche de Flaubert, se reconoce fácilmente el uso "impresionista" del artículo indefinido con los sustantivos abstractos ("*des intimités s'ébauchèrent* [surgieron intimidades]... *une douceur l'envahit* [lo invadió una dulzura]"), los efectos de oposición del imperfecto y el pasado indefinido, los agrupamientos ternarios, la ampliación de la frase por un *et* [y] o un *pendant que* [mientras tanto] destinado únicamente a relanzar el movimiento, los retardos por medio de una subordinada o un participio con valor circunstancial, el desarrollo del discurso indirecto libre.<sup>13</sup>

El comienzo del "L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert" reúne casi todas esas marcas estilísticas, pero con tal sutileza que Proust nunca cae en la caricatura, y de alguna manera recrea el estilo de Flaubert, del que él mismo está impregnado:

El calor se hizo sofocante, se oyó una campana, echaron a volar unas tórtolas y, cerradas las ventanas, por orden del presidente, se esparció un olor a polvo. Era viejo, con un rostro de payaso, una vestidura demasiado estrecha para su corpulencia y pretensiones de ingenio; y sus patillas recortadas, que ensuciaba un resto de tabaco, le daban a toda su persona algo decorativo y vulgar. Como se prolongaba la suspensión de la audiencia, se esbozaron algunas intimidades; para entrar en conversación, los maliciosos se quejaban en voz alta de la falta de aire y, como alguien pretendiera reconocer al ministro del Interior en un caballero que salía, un reaccionario suspiró: "¡Pobre Francia!".<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Jean Milly, *Les Pastiches de Proust*, ed. crítica y comentada por Jean Milly, París, Armand Colin, 1970, p. 26 [trad. esp.: *El caso Lemoine*, trad. de Marcelo Menasché, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1946].

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 99.

Lo que busca el pastichador es captar, para reproducirlo, el haz de características de un texto que constituye su originalidad. Seguramente hace falta ser uno mismo un gran escritor para lograr imitar así... ¡lo inimitable! El plagiario no tiene semejante ambición.

### Plagio y falso

Por diferentes razones, que acabamos de ver, el plagio es distinto a la vez de la parodia y del pastiche. También lo es del falso, que, por su parte, ofrece más parentesco con el pastiche. En efecto, veamos en qué puede emparentarse más fácilmente el pastiche con el falso y, por consiguiente, qué separa al falso del plagio. El principio de fabricación de un pastiche y de un falso es el mismo, dado que tanto el falsario como el pastichador buscan restituir de la manera más exacta posible la forma de un autor, sin copiar literalmente el modelo para, precisamente, hacer creer que se trata de una nueva obra de un artista bien conocido. Solo la firma permite eliminar la duda entre los dos tipos de imitación: el pastichador firma con su nombre sin dejar de hacer referencia a su fuente. Al contrario, el falsario firma con el nombre del autor imitado para aprovechar el valor comercial o cultural con que cuenta la obra. Oculta su propia firma. Como lo resume Jean-François Jeandillou, "dado que el texto estilísticamente acorde ya no es portador de indicaciones que prueben su origen, alcanza con falsificar los indicios paratextuales para que el contrato de pastiche se vuelva un contrato de incautos".<sup>15</sup> Así, el arte del pastiche puede quedar al servicio de la fabricación de un falso. Por "indicios paratextuales" hay que entender la firma, por supuesto, pero también el posible agregado de un prefacio o de notas que finjan garantizar la autenticidad del falso. Umberto Eco, en *I limiti dell'interpretazione* [*Los límites de la inter-*

<sup>15</sup> Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, París, Minuit, 1994, p. 143.

pretación],<sup>16</sup> también insiste en la intención mentirosa y “dolosa”: “A lo sumo, cuando un falso se presenta como si fuera el original con la intención explícita de engañar (no por error), tenemos una mentira emitida a propósito de ese objeto”.

Por ejemplo, en 1895, cuando Pierre Louÿs publica falsos poemas de una poeta contemporánea de Safo, llamada Bilitis, que habían surgido directamente de su imaginación, hace preceder el poemario de una biografía bastante precisa de Bilitis, de la que pretende ser el traductor. La obra se intitula así: *Les Chansons de Bilitis, traduites du grec pour la première fois par P. L. [Las canciones de Bilitis]*. Los lectores admiraron durante mucho tiempo esos falsos que, en la mente de Pierre Louÿs, más gracioso que tramposo, eran en realidad pastiches de poemas antiguos, fruto de un paciente trabajo de asimilación y reescritura.

Veamos otra ilustración más de esta confusión de géneros: a fines del siglo XVIII, Simien Despréaux se había divertido haciendo creer que existían nuevas fábulas póstumas de La Fontaine y editando una *Suite des Œuvres posthumes* [Continuación de las obras póstumas] del famosísimo fabulista.<sup>17</sup> No cabe ninguna duda de que obtuvo cierta gloria haciéndose pasar por el descubridor de inéditos tan apreciables. Sin embargo, la falsa coquetería que exhibía en su prefacio no dejaba ninguna duda respecto del origen de esas fábulas, de las que, en entrelíneas, confesaba que eran el fruto de su talento: “Si a pesar de todo lo que he dicho en mi anuncio y en mi prefacio se me quiere atribuir esta fábula, será un gran honor para mí y no me enojaré”.<sup>18</sup> El lector no fue víctima de verdadero falso pastiche y cada quien encontró placer en dejarse engañar por una treta bien concebida.

<sup>16</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. fr. de Myriem Bouzahr, París, Grasset, 1992, pp. 183 y 179; ed. orig.: *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Fabbri-Bompiani, 1990 [trad. esp.: *Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992].

<sup>17</sup> Jean de La Fontaine, *Suite des Œuvres posthumes*, ed. de Simien Despréaux, París, Imprimerie Boudin, 1798.

<sup>18</sup> Citado por Paul Aron en *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 92.

Si bien el pastichador y el falsario coinciden en el modo de fabricación de su obra, como acaba de recordarlo esta entretenida superchería, difieren totalmente en cuanto a sus intenciones. Uno juega mientras que el otro hace trampa. El pastichador establece con su lector una relación lúdica de complicidad por medio de la indicación indirecta pero explícita de su fuente. Y el lector se enorgullece de reconocer la fuente alegremente indicada a través de indicios que el hombre culto sabrá detectar con facilidad. Por el contrario, el falsario es un mentiroso sutil, como lo prueba el ejemplo del más célebre falsario del pintor Vermeer, Han van Meegeren, artista holandés y restaurador de obras de arte.

El día en que Meegeren fue acusado de colaboración con el enemigo por haber vendido al mariscal Goering, durante la Segunda Guerra Mundial, un Vermeer inédito, *Le Christ et la parabole de la femme adultère* [Cristo y la parábola de la mujer adúltera], solo pudo disculparse confesando su crimen: los presuntos Vermeer eran falsos, habían salido directamente de su *atelier*. Para convencer a los acusadores de que, en el fondo, había cometido un acto de patriotismo al engañar al ocupante, tuvo que ejecutar un falso Vermeer en su celda, en presencia de los principales expertos. Esto le permitió reducir a un año su condena de prisión, en lugar de la pena capital que se reservaba a los colaboradores. También fue para él una bella venganza respecto de los críticos de arte, que habían juzgado sus obras de juventud con un desprecio injustificado, cortándole así las alas y toda esperanza de carrera...

Más recientemente, Christian Parisot vio truncada su carrera de experto en pintura cuando, en enero de 2010, el Tribunal de Apelación de París lo condenó a dos años de cárcel en suspenso y a pagar 50.000 euros de multa por haber expuesto 77 dibujos falsamente atribuidos a Jeanne Hébuterne, última compañera de Amedeo Modigliani. No habría mucho interés en recordar este triste caso si no fuera porque constituyó la oportunidad de aportar una distinción muy pertinente y, por ende, útil entre el “falso servil” y el “falso creativo”. Efectivamente, alrededor de sesenta

dibujos de los que estaban en litigio pertenecen a la primera categoría: son copias exactas, efectuadas a partir de fotografías de los originales, que Luc Prunet, el nieto de Jeanne Hébuterne, había prestado ingenuamente al talentoso estafador. En cuanto a los restantes 17 falsos, se los califica como creativos porque reproducen la manera del artista, pero tratan temas nuevos. Son como huérfanos de su original, que no existe... Por esta razón, el falso Vermeer de Meegeren que mencionamos anteriormente pertenece a esta misma categoría del falso creativo, *ex nihilo* de cierto modo, ¡aunque el estilo no sea gran cosa!

He aquí, pues, el punto en que se unen a su vez el falsario y el plagiarlo: su falta de autenticidad, sin que ello signifique que compartan la misma motivación. Ambos hacen trampa, pero no por las mismas razones: el objetivo del falsario es dar a su obra un valor que su propia firma no le habría garantizado. El objetivo del plagiarlo es, en cambio, valorizarse a sí mismo apropiándose de la obra de otro.

Así, el plagio se distingue tanto del falso como del pastiche, pero de una manera diferente. Al respecto, conviene eliminar una ambigüedad de términos. Se suele tomar al plagio y al falso —o *forgerie*, término sinónimo— el uno por el otro, porque en derecho el término de falsificación, que designa una reproducción ilícita, engloba a ambos. Un bolso de cuero que reproduce idénticamente otro bolso, con su marca, jurídicamente se califica como falsificación. Un libro reproducido de manera idéntica con el nombre del autor original también es calificado como falsificación. En los dos casos, se trata de falso con reproducción del objeto y de la firma. Y es en ese sentido bien preciso de *falso* que Umberto Eco da su definición de la falsificación: “Hay falsificación cuando un objeto es producido —y, una vez producido, es utilizado o expuesto— con la intención de hacer creer que es indiscerniblemente idéntico a otro objeto único”.<sup>19</sup> Pero si el libro reproducido —o el bolso— está firmado, no con el nombre

<sup>19</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 183.

del autor del modelo original sino con el del falsificador, para la ley también recibe la calificación de falsificación, mientras que según nuestro vocabulario literario no se trata de un falso sino de un plagio, es decir, una sustracción de la paternidad de la obra bajo la firma de otro. El término jurídico de falsificación recubre, pues, dos formas de reproducción de naturaleza parcialmente diferente. Por su parte, a la terminología literaria le interesa diferenciar claramente estas dos realidades que divergen desde tres puntos de vista: la firma, el proceso de fabricación y la intención.

Ya hemos especificado la cuestión de la firma, que, en el caso del falso, remite al autor del modelo imitado y, en el caso del plagio, al autor de la imitación. También hemos mostrado, en el momento de distinguir entre plagio y pastiche, que sus modos de fabricación corresponden a dos procesos muy diferentes, mientras que, por el contrario, el pastiche y el falso coinciden en este punto. En efecto, ambos consisten en la reproducción de efectos de estilo más que de la letra del texto, sobre todo cuando se trata de “falso creativo”, haciendo creer que se trata de una obra inédita de un autor conocido. El plagio recurre más frecuentemente a medios de transformación del texto literal. En cuanto a las diferencias de motivación entre el plagiarlo y el falsario, conviene agregar algunas precisiones. La diferenciación hábil, a la que se libra el plagiarlo para esconder su hurto, es una verdadera estratagema, destinada a paliar la ausencia de inspiración. Privado de tal estratagema, el plagiarlo se ve condenado al silencio de la página en blanco que lo remite a su impotencia, insoportable. El falsario no tiene tales estados de ánimo. Su motivación suele ser de orden económico. Renuncia a su nombre de autor con la esperanza de un beneficio garantizado por el renombre de su modelo.

Sin embargo, algunos falsarios, temibles provocadores, listos a revelar las limitaciones de los expertos con un indiscutible espíritu jocosos, no actúan tanto bajo el efecto del interés lucrativo como por el gusto del desafío. Pascal Pia, cuyo verdadero nombre es Pierre Pascal Durand, se ubica del lado de esos falsa-

rios jocosos. ¿Con qué otra intención podría haber logrado insertar en la respetable colección de la Pléiade falsos de Baudelaire? En 1925, al publicar en la editorial J. Fort un primer falso de Baudelaire, un pliego titulado *À une courtisane, poème inédit de Charles Baudelaire d'après le manuscrit original* [A una cortesana, poema inédito de Charles Baudelaire según el manuscrito original], Pia solo había despertado sonrisas gracias a una simpática introducción mistificadora. De todos modos, pudo enorgullecerse de haber engañado a algunos: "Aunque ese pastiche de Baudelaire, compuesto con demasiada prisa, no sea de los más logrados, algunos exégetas del poeta de *Les Fleurs du mal* lo tomaron en serio".<sup>20</sup> En cambio, en 1927, el engaño fue total cuando Pia publicó en Éditions de la Grenade, en París, *Années de Bruxelles* [Años de Bruselas], diarios inéditos supuestamente escritos por Baudelaire durante su estadía en Bélgica. Una introducción de Georges Garonne y un dibujo inédito de Charles Baudelaire hacían más convincente la *forgerie*. En 1931, Yves-Gérard Le Dantec hizo figurar *Années de Bruxelles* en el tomo II de la primera edición de las *Œuvres [Obras]* de Baudelaire en la muy seria colección de la Pléiade. ¿Había sido él mismo engañado o quería prolongar la mistificación?

El falso Rimbaud que apareció el 19 de mayo de 1949 en el periódico *Combat* y en *Le Mercure de France*, a la vez, con el título de *La Chasse spirituelle* [La caza espiritual], también fue un escándalo que provocó, en algunos, un febril entusiasmo ante un inédito encontrado y, en otros, exasperación frente a tamaño error. Entre los crédulos entusiastas, Maurice Nadeau, François Caradec o Pascal Pia se dejaron llevar por el irresistible placer de encontrar la magia rimbaldiana, tan bien imitada por los comediantes Nicolas Bataille y Akakia-Viala, quienes conocían de memoria *Une saison en enfer* [Una temporada en el infierno] por haberla adaptado

<sup>20</sup> Pascal Pia (Pierre Pascal Durand), *Les Livres de l'Enfer. Bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du xv<sup>e</sup> siècle à nos jours*, París, Fayard, 1998, ref. 1, 6, citado por Paul Aron en *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 256.

al teatro. Aragon, que había denostado la obra de teatro, había provocado la cólera de los actores. La afrenta merecía una venganza: "¿Decían que no nos gusta Rimbaud y que no entendemos nada de su obra? El que ríe último ríe mejor".<sup>21</sup>

Pero todo ocurrió demasiado rápido; los escritos falsos fueron publicados sin siquiera el consentimiento de los autores y la farsa tuvo un eco tan excesivo que, asustados, confesaron la falta. Sin embargo, los más convencidos, los más desilusionados, no quisieron creerles, como Maurice Nadeau, quien no pudo hacer el duelo de una alegría tan grande, que se había esfumado tan rápido como había aparecido:

¿Cómo puede ser que la señorita Akakia y el señor Bataille no se hayan precipitado a la sala de redacción de *Le Figaro* con sus borradores en la mano? ¿Dónde está el manuscrito en que trabajaron? ¿Todavía no tuvieron tiempo de fabricarlo? Presentan una copia dactilografiada con dos o tres tachaduras por hoja. Pero probablemente esas tachaduras son de Rimbaud y su copia, en efecto, una copia.<sup>22</sup>

Por su parte, André Breton comprendió todo de inmediato; inspirado por las virtudes de la crítica surrealista, la impostura se impone a su indignada inteligencia: contrariamente a la crítica racionalista, "la crítica surrealista no tiene ninguna duda acerca de la calidad de la luz que emana de una obra. Porque a esta misma crítica la guía el instinto poético".<sup>23</sup> De todos modos, hay que señalar que el prefacio de Pascal Pia en la edición del *Mercur*e había despertado su sospecha en forma inmediata, dado que el

<sup>21</sup> Akakia-Viala y Nicolas Bataille, "Comment on fait du Rimbaud", en *La Table Ronde*, núm. 78, junio de 1954, p. 128.

<sup>22</sup> Maurice Nadeau, "Un mot à André Breton" (*Combat*, 26 de mayo de 1949), en *Le Pont de l'Épée*, núm. 76: *La Chasse spirituelle et la critique*, junio de 1982, p. 35.

<sup>23</sup> André Breton, *Flagrant délit. Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du trucage*, París, Thésée, 1949, citado en *La Chasse spirituelle et la critique*, op. cit., p. 26.

hombre era conocido por sus bromas, mientras que en este caso, el propio Pia había creído el engaño.

Alrededor de Breton, otros afirmaron que un auténtico rimbaldiano no podía dejarse atrapar así. Como prueba: ese Rimbaud era, simplemente, demasiado rimbaldiano como para ser un verdadero Rimbaud. Umberto Eco recomienda positivamente un método de identificación de los falsos por medio del análisis de sus características lingüísticas:

Para estas pruebas, es necesario determinar si las características conceptuales, las taxonomías, los modos de argumentación, los esquemas iconológicos y demás son coherentes con la estructura semántica (la forma del contenido) del ambiente cultural de los supuestos autores, así como con el estilo conceptual personal de estos autores (extrapolado de sus obras).<sup>24</sup>

Ahora bien, lo que paradójicamente llevó a ciertos críticos a dudar de la autenticidad del poema en prosa es que Rimbaud nunca vuelve a copiar a Rimbaud y que, cada vez, desorienta a su lector por medio de la innovación y la superación misma de sus innovaciones. En este sentido, el 20 de mayo de 1949 Luc Estang argumenta en el periódico *La Croix*:

Los escritos de Rimbaud exigen una lectura en varios niveles. Ahora bien, *La Chasse spirituelle* no tolera más que una lectura sin ambigüedad. Da la impresión de una traducción transparente, injuriosamente simplificada, de dos o tres temas rimbaldianos bien definidos: la rebeldía, la aventura poética, el fracaso. Las resonancias secretas están ausentes.

Para salvar el honor de aquellos que tanto soñaron con la reaparición del manuscrito perdido de Rimbaud, Maxime Duchamp concluye con un tono nostálgico:<sup>25</sup> “Venga de quien venga, oi-

<sup>24</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, op. cit., p. 204.

<sup>25</sup> En *La Chasse spirituelle et la critique*, op. cit., p. 8.

gamos, pues, el hecho poético. Sea de Rimbaud o no, por más fragmentario que sea y disminuido por notas falsas, circuló un aire de Rimbaud”.

### *Plagio y prolongación o continuación*

Contrariamente al falso, al pastiche y a la parodia, la continuación literaria ofrece menos riesgos de confusión con el plagio, por la sencilla razón de que el original es tomado como referencia explícita; entonces, no cabe ninguna duda de que el autor se presta abiertamente a un juego de reescritura. Sin embargo, algunos escritores han podido sentirse despojados de su obra y de sus personajes por continuadores que, para ellos, no eran otra cosa que plagiarios, que firmaban de manera ostensible con su nombre una reescritura que estaba demasiado en deuda con su propio trabajo creador. Los ejemplos abundan, tanto en el pasado como en la actualidad literaria, y confirman que no alcanza con señalar ostensiblemente la fuente para creerse autorizado a utilizarla libremente.

Un caso reciente concierne a la continuación que un autor sueco, Fredrik Colting, que publicaba con el seudónimo de J. D. California, osó darle a *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger, *best seller* estadounidense de 1951. La continuación, publicada primero en 2009 en Gran Bretaña por el editor sueco Nicotext, se intitula *60 Years Later Coming Through The Rye* [Se-senta años después: continuando entre el centeno], mientras que el título original de *El guardián entre el centeno* es *The Catcher in the Rye*... ¿Era prudente seguir en el mismo camino de un escritor que siempre protegió tan salvajemente su obra y que, hay que reconocerlo, fue objeto de una adulación cercana al acoso? En 1987, Salinger le había negado a Ian Hamilton la publicación de una biografía que retomaba extractos de cartas inéditas. Finalmente, la biografía se publicó al año siguiente, sin las citas. En 2003, Salinger había interrumpido una adaptación cinematográfica de *The Catcher in the Rye* para la BBC; respecto de la única

adaptación cinematográfica que había autorizado para uno de sus cuentos, quedó tan decepcionado que decidió no autorizar ninguna más. La continuación que se imaginó Fredrik Colting fue prohibida por la jueza federal de Nueva York desde el momento de su publicación en Estados Unidos, a pedido de Salinger. El argumento de que se trataba de una parodia, que propuso el continuador, no resistió la acusación de falsificación.

Continuación, parodia, falsificación: una vez más nos encontramos con estas apariencias engañosas del plagio pegadas unas a otras, lo que prueba que la confusión de géneros perdura y que a menudo se la utiliza en las polémicas para eludir la acusación de plagio... Es verdad que, en este caso, la intención paródica no aparecía como tal en la continuación y solo fue invocada a posteriori como argumento de defensa; presentado como una continuación, el libro efectivamente no podía prescindir de la autorización previa del autor, teniendo en cuenta la amplitud de los préstamos que implica este tipo de reescritura.

La historia literaria también tiene su lote de continuaciones indeseables. Cervantes, que voluntariamente había preparado la posibilidad de una continuación al final de la primera parte de su *Quijote* publicada en 1605, vio cómo un continuador impaciente, Alonso Fernández de Avellaneda, tomaba la delantera, siete años más tarde. Este continuador tomó desprevenido al padre de don Quijote, quien no veía con buenos ojos que una continuación competidora se publicara antes que la suya. En aquella época, Cervantes no disponía del mismo arsenal jurídico de la actualidad y no tenía otra opción que hacer justicia por sí mismo en el prólogo de su segunda parte:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*, digo de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento, que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla.

Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya.<sup>26</sup>

Cervantes usa un tono ácido pero se mantiene muy magnánimo, al punto de rendir una especie de homenaje a su rival en su propia continuación, en la que los dos héroes, don Quijote y Sancho Panza, se encuentran con personajes inventados por Avellaneda. ¿Acaso no era también la mejor manera de probar al lector la superioridad del original sobre la copia? El final de la segunda parte le permite a Cervantes afirmar otra vez su rencor desaprobando definitivamente toda continuación de su obra:

Para mí solo nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva.<sup>27</sup>

A buen entendedor...

Para evitar el oprobio de un Cervantes o el juicio de un Salinger, se recomiendan encarecidamente algunas precauciones antes de lanzarse en esta clase de aventura... Si el continuador elige una obra que todavía no entró en dominio público —el autor todavía está vivo o murió hace menos de sesenta años—,

<sup>26</sup> Miguel de Cervantes, *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. fr. de César Oudin y François Rosset, revisado, corregido y anotado por Jean Cassou, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. 519; ed. orig.: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Narciso Ramírez, 1874.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1052.

habrá que pedir una autorización de su autor o de sus derechohabientes, siempre que los préstamos al modelo sean inevitables y constituyan incluso todo el interés de la empresa: hacer revivir personajes claramente identificables por sus características físicas y psicológicas y volver a sumergirlos en un contexto espaciotemporal ya definido para prolongar sus destinos. Como se ve, el límite entre el plagio y la continuación es tenue: ¿quién puede decir con certeza si una continuación es suficientemente original y renueva de una manera suficientemente indiscutible el modelo como para que pueda escapar al reproche de una reescritura servil, plagaria? O peor, ¿a una acusación de reproducción ilícita, de falsificación? Es mejor asegurarse la indulgencia benévola del autor de la obra codiciada y ponerse, así, a resguardo del oprobio o del juicio...

Imaginemos incluso que la continuación de la obra cae en el dominio público, todavía hay que tener en cuenta a los derechohabientes quienes, ciertamente, ya no pueden reclamar ningún derecho patrimonial. Ya no se podrá invocar el daño por falsificación dado que la obra, libre de derechos, a partir de entonces puede ser reproducida con total legalidad por un tercero. Pero los derechohabientes están perfectamente autorizados a hacer valer su derecho moral, imprescriptible, y, en particular, el derecho al respeto de la obra, que permite prohibir una continuación si la misma es considerada una desnaturalización inaceptable del modelo. Este es el fondo del famoso caso Hugo-Céresa, del que propusimos un análisis específico en *Plagiats, les coulisses de l'écriture* [Plagios, las bambalinas de la escritura].<sup>28</sup> Simplemente recordaremos que, en nombre de la libertad de creación, el Tribunal de Casación finalmente había desestimado al tataranieta de Victor Hugo, que había querido hacer que se prohibiera una continuación de François Céresa de *Les Misérables* [Los miserables], publicada por la editorial Plon en 2001 con el título perfectamente sugestivo de *Cosette*: "La libertad de creación se opone a que el autor de la obra o sus herederos prohíban una

<sup>28</sup> Hélène Maurel-Indart, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, París, La Différence, 2007; véase el capítulo "La suite littéraire: un genre interdit?", pp. 41-59.

continuación, al expirar el monopolio de utilización con el que cuentan".<sup>29</sup> Así, el juez volvió a dar al género literario de la continuación un futuro que el derecho moral puede comprometer en cualquier momento.

Sea como fuere, se impone la prudencia y más vale echarle el ojo a obras cuyos derechohabientes también hayan fallecido o sean conocidos por ser totalmente inofensivos. No es casualidad que *Madame Bovary* conozca tal proliferación de continuaciones sin que se suscite ninguna polémica. Nadie encontró nada para decir contra Philippe Doumenc, autor de *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* [Contrainvestigación sobre la muerte de Emma Bovary],<sup>30</sup> quien no duda en reinventar la muerte de la heroína, víctima no de su brazo suicida sino de un asesinato... A decir verdad, esta continuación que retoma la historia en el momento de la agonía de Emma es una reinterpretación muy libre de la novela en forma de policial, en un estilo que de ningún modo se relaciona con un pastiche de Flaubert: el tono es impertinente, la heroína más prosaica y la libertad de creación está totalmente reivindicada. El género de la continuación literaria presenta la ventaja de poder liberarse de un modelo que da el impulso creador, en lugar de atar al continuador. Como prueba, entre 1927 y 2009, el Centro Flaubert de la Universidad de Ruan catalogó 24 "reescrituras y expansiones" de *Madame Bovary*.<sup>31</sup> Tantas variaciones prueban hasta qué punto los personajes de ficción definitivamente forman parte de nuestras vidas y a veces su muerte nos resulta tan insoportable que querríamos prolongar sus destinos. Oscar Wilde decía: "La muerte de Lucien de Rubempré es el gran drama de mi vida. Me causa un dolor que nunca pude superar por completo. Me obsesiona hasta en mis horas de placer".<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Sentencia del 30 de enero de 2007.

<sup>30</sup> Philippe Doumenc, *Contre-enquête sur la mort de Emma Bovary*, Arles, Actes Sud, 2009.

<sup>31</sup> Disponible en línea: <[http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb\\_reecri.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/derives/mb_reecri.php)>.

<sup>32</sup> Oscar Wilde, "Le Déclin du mensonge", *Intentions*, en *Œuvres*, trad. fr. de Dominique Jean, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 782.

Sherlock Holmes seguramente bate los récords de Emma Bovary, ya que fue reanimado por su creador, bajo la presión de sus lectores, en *The Hound of the Baskervilles* [El sabueso de los Baskerville], antes de ser resucitado.<sup>33</sup> No era sino el principio de una interminable sucesión de reescrituras, que prolongan indefinidamente la vida del célebre detective. Ya en vida de sir Arthur Conan Doyle, un tal Arthur Whitaker le había enviado un texto pastiche, "The Case of the Man Who Was Wanted" [El caso del hombre buscado], que incluso fue publicado por error con el nombre del maestro, después de la muerte del novelista, en una revista estadounidense. La saga holmesiana es inagotable. El propio hijo del novelista, Adrian, había abierto el fuego, a partir de 1952, con la publicación de una serie *The Exploits of Sherlock Holmes* [Las hazañas de Sherlock Holmes]. Y más recientemente, solo en el año 2007, por ejemplo, se cuentan al menos tres nuevas aventuras de Sherlock Holmes: la de Pierre Bayard, *L'Affaire du chien des Baskerville* [El caso del sabueso de los Baskerville] (Éditions de Minuit) y las de dos estadounidenses, Mitch Cullin, *A Slight Trick of the Mind* [Un sencillo truco mental]<sup>34</sup> y Michael Chabon, *The Final Solution* [La solución final].<sup>35</sup> Ambas se apropian de Holmes al final de su vida para hacerlo retomar su misión.

Como por un efecto de contagio, toda reflexión sobre las continuaciones puede prolongarse indefinidamente, ya que es

[trad. esp.: "La decadencia de la mentira", *Intenciones*, trad. de Ricardo Baeza, Madrid, Taurus, 2000].

<sup>33</sup> Holmes desaparece en diciembre de 1893 en "The Final Problem" y su creador lo resucita en septiembre de 1903 en "The Adventure of the Empty House"; *The Hound of the Baskervilles* (1901) fue situada en una fecha anterior, de manera que Sherlock pudiera desempeñar su papel...

<sup>34</sup> Mitch Cullin, *Les Abeilles de monsieur Holmes*, trad. fr. de Hélène Collin, París, Naïve, 2007; ed. orig.: *A Slight Trick of the Mind*, Nueva York, Nan A. Talese/Doubleday, 2005 [trad. esp.: *Un sencillo truco mental*, trad. de Eva González Rosales, Barcelona, ViaMagna, 2009].

<sup>35</sup> Michael Chabon, *La Solution finale*, trad. fr. de Isabelle D. Philippe, París, Robert Laffont, 2007; ed. orig.: *The Final Solution*, Nueva York, Fourth Estate y HarperCollins, 2004 [trad. esp.: *La solución final*, trad. de Javier Calvo, Barcelona, DeBolsillo, 2008].

tan grande la fascinación que genera esa necesidad casi vital de hacer hablar a los muertos, ya sean reales o ficticios. Las obras que nacen de semejante ambición no siempre están a la altura, dado que pierden mucho en la comparación con el original. El ejercicio es acrobático, hay que reconocerlo: o bien la continuación se inscribe fielmente en el espíritu de la obra fuente y corre el riesgo de no parecer más que una pálida copia, incluso un plagio, o bien la continuación osa distinguirse por su propia originalidad, e incurre en el reproche de la traición, incluso en el de la desnaturalización.

## X. ¿Hasta dónde se puede copiar la realidad?

EN SU PREFACIO a *L'Écume des jours* [*La espuma de los días*], Boris Vian advierte al lector: "La historia es enteramente verdadera, ya que me la he inventado de cabo a rabo. Su realización material propiamente dicha consiste esencialmente en una proyección de la realidad". El estudio de las relaciones entre ficción y realidad no es un tema nuevo en literatura y Boris Vian elude con humor una inagotable cuestión de teoría literaria: el nenúfar de una novela o el que está pintado en un cuadro no es ni la flor que creemos conocer ni la del jardín de Monet. Sin embargo, lo real solo se deja develar verdaderamente en la ficción.

La frontera entre lo que procede de la invención y lo que se extrae de la realidad exterior es imprecisa. ¿Cómo distinguir, en mi obra de creación, entre lo que verdaderamente proviene de mí y lo que extraigo de las obras de los demás o de la realidad objetiva, si es que existe una? La escritura es a la vez la sublimación de los préstamos textuales y la transfiguración de la realidad. Pero la imbricación de la realidad y la ficción plantea un dilema: ¿qué tipo de transformación puede imponer la ficción a la realidad para dar prueba de originalidad, sin que por ello ese mismo acto de creatividad sea considerado una falsificación sospechosa de la realidad?

### *Cuestiones de límites: creación e imitación, ficción y realidad*

Los plagiarios, o quienes elogian el plagio, a menudo no hacen más que confundir, voluntariamente, las virtudes de la reescritura

creativa, lúdica o sublimada, con los vicios del pillaje y el parasitismo. Algunos, como Jean-Luc Hennig en su *Apologie du plagiat* [Apología del plagio],<sup>1</sup> alegan la autoridad de un Borges, auténtico creador, que en *Ficciones*<sup>2</sup> jugaba con el tema del plagio para mantener la fantasía de un gran libro colectivo y anónimo. El Pierre Ménard de su cuento, lejos de ser un plagiarlo, es un personaje fuera de lo común, no porque logre reproducir algunos capítulos del *Don Quijote* de Cervantes sin recurrir ni a lo que aprendió de memoria ni a la copia, sino porque es un escritor inspirado, tan impregnado de su Cervantes como lo estaba Proust de su Flaubert, que puede hacer Cervantes sin rehacer *Don Quijote*, creándolo por segunda vez, milagrosamente, por medio de una especie de operación vertiginosa que lo emparenta con el genio creador.

Paralelamente a la confusión entre reescritura creativa y plagio, se mantiene otro tipo de confusión entre, por un lado, las virtudes de la ficción, portadora de verdades sobre la realidad de los hombres y del mundo, y, por otro, los vicios de la invención, que se cubren con la máscara de la ficción para insinuar sus contraverdades. Así como el plagiarlo juega con el límite entre la imitación servil y la reescritura creativa, otra clase de impostor mantiene la confusión entre la ficción creadora y la invención mentirosa en nombre de la libertad de expresión. De esta manera, el plagio como robo de palabras y la invención como transformación de la realidad generan, cada uno en los términos que le son propios, cuestiones cruciales de deontología. Hasta este momento, nos hemos preguntado, en especial: “¿Se pueden copiar los textos de los otros?”. Ahora, con un procedimiento análogo, preguntémosnos: “¿Hasta dónde se puede copiar la realidad?”. En efecto, todo el arte del escritor consiste en inspirarse en la reali-

<sup>1</sup> Jean-Luc Hennig, *Apologie du plagiat*, París, Gallimard, col. L'Infini, 1997, pp. 132-135.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, trad. fr. de Paul Verdevoye, nueva ed. aum., París, Gallimard, 1965, p. 24 (1ª trad. fr. en 1957); ed. orig.: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956; ed. aum. en 1960.

dad para sublimarla. Pero ¿se puede transfigurar sin desfigurar? Así, algunas obras de ficción chocaron con la verdad histórica pero también con la “verdad judicial”. Existe un límite más allá del cual el escritor ya no puede valerse de la libertad de creación.

### *Plagio agravado de falso*

Las dos cuestiones distintas del plagio y de la invención mentirosa a menudo están unidas en una red de imposturas intelectuales que han envenenado el oscuro caso de *Les Protocoles des Sages de Sion* [Los Protocolos de los Sabios de Sión]. En 1864, Maurice Joly había publicado valientemente, en Bélgica para escapar a la censura, una sátira de Napoleón III, bajo la forma de un *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu* [Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu]. Pero el texto fue aprovechado pérfidamente treinta y cinco años más tarde por funestos consejeros del zar Nicolás II. Estos lo plagiarlo y se lo adjudicaron a judíos que supuestamente estaban en el origen de un complot contra el Imperio de Rusia. Así, Mathieu Golovinski “realizó un trabajo de máscaras y deslizamientos, actuando como el verdadero falsario que era”.<sup>3</sup> Y todavía hoy hay algunos a los que les gusta negar ese plagio mezclado de mentira e impostura para hacer creer que es un documento auténtico. Este ejemplo ilustra la compleja relación que se teje entre la realidad y la ficción, dado que el texto de Maurice Joly, que en su origen había tenido el estatus de una ficción polémica, más tarde fue totalmente desnaturalizado y presentado como un documento auténtico para librar a la vindicta del zar a los supuestos autores.

Otro ejemplo más reciente de falso surgido de un plagio y presentado al público como documento auténtico confirma, por si hiciera falta, que la cuestión sigue estando vigente. ¿Cómo no recordar las memorias falsificadas del riquísimo hombre de negocios

<sup>3</sup> Philippe Di Folco, *Les grandes impostures littéraires*, París, Écriture, 2006, p. 209.

estadounidense Howard Hughes, aviador y productor de cine? Se dijo que se trataba de la gran farsa de la edición del siglo xx, que mezcla todos los ingredientes de una superchería literaria casi perfecta: desde la imitación fraudulenta al desvío de dinero. El genial Clifford Irving, que finalmente salió del apuro solo con dos años de prisión, fascinó tanto al público con su estafa que, en 1975, Orson Welles extrajo del caso un documental, *F for Fake*, que en francés se tradujo con el título de *Vérité et mensonge*. Pero el caso sigue sorprendiendo y, en 2007, otro director de cine, Lasse Hallström, se apropió del tema en *La gran estafa*, en inglés *The Hoax*, protagonizada por Richard Gere. Al salir de la cárcel, el propio Irving había publicado *Hoax*<sup>4</sup> para dar testimonio de su increíble talento: imitando antiguas cartas de Howard Hughes que habían sido publicadas en revistas estadounidenses, había forjado toda una correspondencia que había mantenido presuntamente con la celebridad. De la misma manera, había fabricado la prueba escrita de que Hughes lo autorizaba a publicar su autobiografía. Las memorias estaban inventadas por completo, a partir de entrevistas imaginarias que habría tenido con Howard Hughes. Después de haber hecho autenticar las cartas, se presentó ante el editor de McGraw-Hill como un intermediario de Hughes, quien aceptaba divulgar su autobiografía con la estricta condición de recibir un anticipo de 1 millón de dólares. La exigencia parecía desmesurada, pero la ganancia estaba asegurada... La señora Irving, provista de falsos papeles, hizo abrir en Suiza una cuenta con el nombre de Helga Rosenkrantz Hughes, en la que rápidamente se depositó el cheque... Finalmente, fue el banco el que reveló la identidad del beneficiario del cheque, ¡una mujer! Irving confesó todo el 28 de enero de 1972. La falsa autobiografía no fue publicada hasta 1999,<sup>5</sup> como una especie de homenaje a una estafa de alto voltaje.

<sup>4</sup> Clifford Irving, *Hoax*, Nueva York, The Permanent Press, 1981.

<sup>5</sup> Clifford Irving, *The Autobiography of Howard Hughes*, terrificbooks.com, 1999; reed. Londres, John Blake Publishing, 2008 [trad. esp.: *Autobiografía de Howard Hughes*, Madrid, Sedmay, 1975].

## Ficción y realidad

Si cuando surge una sospecha de plagio nos vemos empujados a preguntarnos sobre el grado de originalidad de la obra en cuestión, de una manera comparable, cuando la obra toma prestado de la realidad, nos vemos llevados a medir su grado de "ficcionalidad". En cada caso, se trata de medir la parte de creatividad y de invención que le corresponde personalmente al autor. El lector curioso no puede evitar plantearse "preguntas de demarcación que evalúan fronteras bien precisas entre ficción y no ficción".<sup>6</sup> Felizmente, algunas veces el autor acude al rescate del lector señalando claramente el estatus de la obra por medio de la indicación del género literario: documento, ensayo, novela, etc. Una obra presentada como novela exhibe claramente su carácter ficcional y, de hecho, sin que haya necesidad de especificarlo, implica: "Cualquier parecido con personajes y hechos que existan o hayan existido es pura coincidencia", según la expresión consagrada. La ficción ofrece al autor posibilidades infinitas de inventiva, sin que, a priori, se le pueda reprochar su inmoralismo o su intrusión en la vida de personajes reales. El estatus ficticio de la obra debería garantizarle una especie de inmunidad; funciona como una pantalla protectora entre el autor y la realidad. Así, incluso los elementos tomados de la realidad, una vez transpuestos en la ficción, pierden su estatus de hechos verdaderos para entrar en el universo imaginario del escritor. Según la expresión de Umberto Eco, el lector de novelas, por su mismo acto de lectura, suscribe un "pacto ficcional"<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, trad. fr. del autor, Paris, Seuil, 1988, p. 20; ed. orig.: *Fictional Worlds*, Président and Fellows of Harvard College, 1986 [trad. esp.: *Mundos de ficción*, trad. de Julieta Fombona, Caracas, Monte Ávila, 1995].

<sup>7</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. fr. de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 185; ed. orig.: *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Fabbri-Bompiani, 1990 [trad. esp.: *Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992].

por medio del cual acepta “los hechos narrados como si fueran verdaderos”, es decir, como puramente imaginarios.

Sin embargo, en su ensayo *Fictional Worlds [Mundos de ficción]*, Thomas Pavel muestra con razón que la demarcación entre ficción y realidad no es tan clara y que la porosidad entre los dos universos pone en tela de juicio esta inmunidad bien ilusoria del novelista. En efecto, entre los “segregacionistas”, que “caracterizan el contenido de los textos de ficción como pura obra de imaginación, sin ningún valor de verdad”,<sup>8</sup> y los “integracionistas”, sus adversarios, según los cuales no existe diferencia ontológica entre la descripción de un personaje de ficción y la descripción, no ficticia, de un elemento de la realidad, se interpone otro punto de vista, más cercano a la experiencia real de lectura: un personaje de ficción, como el señor Pickwick en Dickens, tiene una capacidad claramente real para emocionar, lo que prueba cierta forma de existencia.

En realidad, en lugar de mantener una oposición discutible entre ficción y realidad, vale más distinguir, dentro de las obras de ficción, componentes de diferentes naturalezas. Así, ciertos elementos son totalmente inventados por el autor; de acuerdo con Terence Parsons,<sup>9</sup> se los denominará “nativos”. Otros elementos provienen directamente del mundo real o de otros textos: son “inmigrantes”. Otros, incluso, también vienen del mundo real, pero sus propiedades están modificadas considerablemente: serán los “sustitutos”. Thomas Pavel, quien procede a una síntesis del sistema Parsons, da algunos ejemplos esclarecedores:

Si, confiando en Balzac, aceptamos su representación de París, esto quiere decir que la ciudad habrá emigrado, con armas y equipaje, a *La Comédie humaine*. En *La Femme de trente ans*, Napoleón hace una breve aparición: visto de lejos, durante un desfile militar, visita la novela, por decirlo así, en funciones. Es un inmigrante. Pero ¿qué pasó con Richelieu en *Les Trois Mousquetaires*? ¿Cómo

<sup>8</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 19.

<sup>9</sup> Terence Parsons, *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press, 1980.

saberlo? ¿Nos propone Dumas un sustituto del cardenal o lo hace emigrar a la novela? La diferencia entre inmigrantes y sustitutos depende de la fidelidad de la representación: mientras que los inmigrantes que eligen domicilio en las novelas le aportan su verdadera personalidad, los sustitutos no son más que maniqués que usan máscaras manipuladas e interpretadas por el escritor.<sup>10</sup>

Gracias a esta diferenciación de naturaleza entre los componentes de la ficción, se comprende que la simple etiqueta “novela” no baste para reducirlos al mismo estatus y que la inmunidad con que cree contar todo novelista depende de esta clasificación.

### *Ficción y libertad de creación*

La “novela” de Catherine Fradier, publicada con esta etiqueta en 2007 e intitulada *Camino 999*,<sup>11</sup> le valió a su autora y al editor Jean-Jacques Reboux una citación judicial por difamación. En efecto, en esa novela policial se podía reconocer al Opus Dei y, debido a préstamos tomados de la realidad, la libertad de expresión en la obra de ficción se encontraba cuestionada. Mientras que la publicación en 2003 de la novela de Dan Brown *The Da Vinci Code [El código Da Vinci]* solo había generado protestas de parte del Opus Dei, *Camino 999* se veía atacado ante el Tribunal de Primera Instancia de París. Felizmente, el 21 de noviembre de 2007, los jueces desestimaron la citación por difamación, dado que los fragmentos cuestionados no eran lo suficientemente precisos. Sin haber tenido que debatir sobre el fondo de la delicada cuestión de las relaciones entre ficción y realidad, el tribunal les dio libre albedrío a los creadores y a los lectores. Esta vez, la libertad de expresión y de creación fue salvada, con la confirmación del dictamen de primera instancia por parte del Tribunal de Apelación de París el 22 de enero de 2009.

<sup>10</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 42.

<sup>11</sup> Catherine Fradier, *Camino 999*, París, Après la Lune, 2007.

Entonces, para los novelistas, sigue habiendo un margen de libertad para decidir los límites entre realidad y ficción, aunque todo corra por su propia cuenta y riesgo. ¿Qué materiales puede importar la literatura de lo real y, sobre todo, a qué tratamiento debe someterlos para dar prueba de originalidad y, al mismo tiempo, no provocar el reproche de falsificación? Finalmente, el lazo entre el riesgo de la banalidad, de un lado, y el de la traición, del otro, parece ser demasiado sutil... En su novela *La Carte et le Territoire* [El mapa y el territorio], publicada en 2010, Michel Houellebecq mezcla, como en sus obras anteriores, personajes o lugares reales con su propia creación literaria, sin que nunca se pueda captar verdaderamente el límite entre lo que tiene que ver con su imaginación y lo que se relaciona con el testimonio, con la transfiguración ficcional o con una forma de realismo comprometido. Esta hábil dosificación entre realidad y ficción es analizada por Raphaëlle Rérolle, quien sugiere que los préstamos a lo real no apuntan tanto a repetir la realidad como a revelar su sentido, según una mirada crítica:

Los elementos de realidad que usa Houellebecq para alimentar su libro son a menudo artefactos. Por supuesto, este escritor salpica su historia de nombres “verdaderos”, se trate de escritores (Frédéric Beigbeder, Philippe Sollers) o de gente de la televisión (Jean-Pierre Pernaut, Claire Chazal, Patrick Le Lay, Julien Lepers), pero cada uno de ellos no es más que un tipo, no una persona real. Por lo demás, algunas escenas, como la velada de año nuevo en casa de Jean-Pierre Pernaut, dan lugar a verdaderas farsas, más cercanas al garabateo que a un fresco naturalista.<sup>12</sup>

Esta vez, la confusión es tanto más fuerte cuanto que el autor Houellebecq pone en escena a un personaje epónimo llamado... Houellebecq. Sin embargo, por más cercana que parezca la realidad en este tipo de ficción, se trata más bien de un efecto

<sup>12</sup> Raphaëlle Rérolle, “Michel Houellebecq, même pas mort!”, en *Le Monde des Livres*, 3 de septiembre de 2010, p. 4.

óptico o de un juego sutil de espejos que apuntan a crear escenas o personajes tipo de valor universal.

Frédéric Beigbeder, novelista en la realidad y que Houellebecq pone en escena como personaje ficticio de *La Carte et le Territoire*, responde por anticipado a la eventual objeción de traición o de daño al honor. Esta es su alegre apreciación del cruce entre su persona real y “él”, como personaje de novela:

La novela presenta una ventaja enorme: se supone que es una ficción. Si los novelistas quieren utilizar mi identidad como materia prima de su invención, no hay problema. Si me hacen hacer cualquier cosa, me basta con decir que deliran, sobre todo cuando dicen la verdad. Mi nombre propio no necesariamente merece seguir siéndolo.

¡Qué lástima que esta postura intelectual no esté más extendida! Los tribunales estarían menos abarrotados de juicios relacionados con literatura... Es verdad que al propio Beigbeder le gusta el género de la novela fuertemente anclada en una vivencia personal y en una realidad social bien reconocible. Así, *Un roman français* [Una novela francesa], publicado por Grasset con la etiqueta de “novela” en 2009, se emparenta claramente con un género que Serge Doubrovsky bautizó “autoficción” en el momento de la publicación de su novela *Fils* [Hijo]<sup>13</sup> en 1977. A manera de definición, he aquí un extracto de la contratapa de *Fils*: “¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura de un lenguaje en libertad”.

Beigbeder mezcla con facilidad la libertad de la ficción con la verdad de una vivencia, la del hijo de padres divorciados en busca de referentes; también la del adulto, que permaneció en prisión preventiva luego de ser interrogado por consumir cocaína sobre el capó de un auto. Entonces, el novelista está dividido entre la tentación de denunciar la sórdida realidad de una prisión preventiva arbitrariamente prolongada por un alto magistrado de la

<sup>13</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, París, Galilée, 1977.

fiscalía y el riesgo de involucrar en su supuesta ficción al personaje bien real del fiscal de París. Finalmente, el novelista opta por una denominación anonimizada, bajo la forma de las iniciales del nombre de pila “Jicé” [Jotacé]. Pero cuando el rencor es demasiado fuerte, la identidad real del magistrado es recalcada con rabia vengativa.<sup>14</sup> Sin embargo, la noción de artefacto propuesta por Raphaëlle Rérolle incita a considerar que el personaje de novela “Jean-Claude Marin” es más que la persona real a la que remite. Ante todo, es un producto artístico, capaz de elevar una forma individual a lo universal, como lo describe perfectamente Victor Hugo en 1864 en su *William Shakespeare*:

Pues en verdad, y aquí radica el prodigio, el prototipo vive. Si no fuera más que una abstracción, los hombres no lo reconocerían y dejarían que esa sombra prosiguiera su camino. [...] ¡Oh, fuerza de la poesía! Los arquetipos son seres. Respiran, palpitan, se oyen sus pasos sobre el piso, existen. Existen con una existencia más intensa que nadie, creyéndose con vida, allí, en la calle. Estos fantasmas poseen mayor densidad que el hombre.

O incluso Balzac en su prefacio a *Une ténébreuse affaire* [Un asunto tenebroso] publicada en forma de libro por Souverain y Lecou en 1843:

Un tipo, en el sentido que se debe adjudicar a ese término, es un personaje que resume en sí mismo los rasgos característicos de todos aquellos a los que se asemeja más o menos; es el modelo del género. Por lo tanto, se encontrarán puntos de contacto entre ese tipo y muchos personajes del tiempo presente; pero que sea uno de esos personajes sería la condena del autor, porque su actor ya no sería una invención.

La fuerza de la ficción es claramente sublimar la realidad para conferirle el valor de una verdad atemporal.

<sup>14</sup> Frédéric Beigbeder, *Un roman français*, París, Grasset, 2009, pp. 190-192 [trad. esp.: *Una novela francesa*, trad. de Francesc Rovira, Barcelona, Anagrama, 2011].

## Ficción y “plagio psíquico”

En consecuencia, costaría entender cómo se le podría reprochar a un escritor el hecho de inspirarse en una historia vivida para crear una ficción. Ahora bien, cuando Camille Laurens inventó la expresión de “plagio psíquico” en 2007, luego de la publicación de la novela de Marie Darrieussecq *Tom est mort* [Tom ha muerto] (Plon, 2007), lo hizo para acusarla de haberle robado la historia de la muerte de su hijo, que ella había vivido realmente; Laurens la había relatado en 1995 en un texto publicado por POL e intitulado *Philippe*. A decir verdad, la novela de Marie Darrieussecq no retoma los personajes del acontecimiento real, sus nombres, sus vidas ni los hechos en sus más crueles detalles. *Tom est mort* no presenta esos puntos en común con el relato de Camille Laurens, si bien presentan un mismo “clima literario y estilístico”;<sup>15</sup> pero si se sigue este razonamiento, muchas novelas resultarían plagios...

Cada una de las dos novelas, que tratan el tema de la muerte del hijo, tiene una intención diferente y un universo original. *Tom est mort* es una zambullida vertiginosa en el recuerdo obsesivo de la culpabilidad, un machaqueo lancinante y fantasmal sobre la pérdida y la ausencia del hijo muerto. El accidente en sí está prácticamente ocultado, dado que constituye el núcleo del sentimiento de falta que vive la madre. Al contrario, *Philippe* es un intento de transcripción, lo más exacto posible, del sufrimiento y del sentimiento de injusticia. Este libro es un grito de rebeldía, violento, que da lugar a una reconstitución del acontecimiento, en su absurdo, en la revulsiva injusticia del error médico. El relato está rigurosamente estructurado en cuatro partes, “Sufrir”, “Comprender”, “Vivir” y “Escribir”, como si la narradora, gracias a una escritura racional e incluso recurriendo al vocabulario técnico de la medicina, intentara retomar el control, por medio del *logos*, para finalmente saldar cuentas y librarse

<sup>15</sup> “Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou”, en *La Revue Littéraire*, París, Léo Scheer, núm. 32, otoño de 2007.

de lo insoportable: “Se escribe para hacer vivir a los muertos y, tal vez, también, como cuando se era chico, para hacer morir a los traidores. Se persigue un sueño de niño: hacer justicia”.<sup>16</sup> El lirismo patético alterna con la tecnicidad de un discurso que quisiera desafiar el sufrimiento infinito.

Así, la expresión “plagio psíquico” puede parecer impropia por dos razones. Por un lado, el plagio literario en el sentido del robo de palabras es poco convincente, dado que la intención y el tratamiento estilístico difieren ostensiblemente en ambos relatos; por otro lado, si algunas situaciones o algunos sentimientos se encuentran en los dos libros son aquellos a los que una madre en duelo se ve confrontada inevitablemente en la realidad; ¿cómo podrían ser monopolio de tal o cual escritor? No son susceptibles de apropiación o robo. En la Antigüedad, el plagio tenía claramente el sentido del robo de niños o de esclavos y, quizás, el inconsciente de la novelista esté obrando en la insoportable sensación de que se está violando su duelo por el hijo perdido. Al leer el libro de su colega, *Tom est mort*, Camille Laurens no se creyó desposeída de su relato, sino más bien de su hijo, que una especie de deslizamiento psíquico le hizo perder por segunda vez. Cabe aclarar que, en otro texto de 2002, *Le Bébé [El bebé]*, Marie Darrieussecq había osado lanzar esta frase de consternadora belleza, cuya resonancia tal vez le escapara en el mismo momento en que la escribía: “Mataré tantos bebés como necesite la escritura, pero tocando madera”.

Sin embargo, nadie puede acusar al otro de robarle su sufrimiento o su afecto. Flaubert no robó para su *Bovary* el suicidio de Delphine Delamare, esposa de un médico de Ry, cerca de Ruan, aunque se haya inspirado en ese hecho real para escribir su célebre novela. Si la expresión “plagio psíquico” tiene que tener un sentido, a pesar de la incompatibilidad entre ambos términos, ya que uno se relaciona con la crítica literaria y el otro con la psicología, más bien hay que relacionarla con una forma de daño a la intimidad del ser; y tal vez sea lo que ocurre cuando

<sup>16</sup> Camille Laurens, *Philippe*, París, POL, 1995, p. 72.

un escritor se apropia de la historia de una persona real para hacer con ella una biografía poco escrupulosa o para convertirla en una ficción sin realizar una transfiguración lo suficientemente elaborada, por medio del cambio de los nombres propios y de una superación de lo fáctico en beneficio del análisis psicológico y del efecto estético. Sea como fuere, este caso de apropiación abusiva no tiene que ver con el plagio, que en el sentido moderno del término no significa robo de vida sino robo de palabras.

### *Ficción y verdad histórica*

Si, a pesar de la gran libertad de la que goza el autor de ficción, se le imponen límites, puede ser en nombre de la verdad histórica. La cuestión de la fidelidad de la obra de ficción a los acontecimientos y a los personajes reales se plantea cada vez que la dimensión histórica constituye la temática dominante de esa obra. La ambición de Balzac fue obrar como un historiador de las costumbres y, por eso mismo, hacerle “competencia al registro civil”, como lo declara en su nota preliminar a *La Comédie humaine [La comedia humana]* en 1842. *Les Chouans [Los chuanes]*, publicado en 1934 después de varias modificaciones, marca la primera piedra de esa gran empresa. Sin embargo, a partir de 1829, en su “Advertencia” a *Les Gars [Los muchachos]*, que fue el primer título de esa novela, matiza esa concepción de la fidelidad a los hechos, declarando que no iba a hacer “de la historia un osario, una gaceta, un registro civil de la Nación”. En efecto, la verdad histórica solo puede revelarse por medio de la reconstitución y la puesta en perspectiva de cierta realidad. Así, en *Les Chouans*, el hecho mismo de concentrar en veinticuatro horas varios meses del año 1799 ya es un efecto literario que transfigura el material bruto y la documentación que acumuló Balzac para captar mejor esa Bretaña atormentada por los combates entre chuanes y revolucionarios. Este es el compromiso que expresa el novelista en su prefacio: “Aparte de esta infidelidad poética con la historia, todos los acontecimientos de este libro, incluso

los de menor importancia, son enteramente históricos; en cuanto a las descripciones, son de una verdad minuciosa”.

Sin embargo, parece ser que toda empresa de ficcionalización de ciertos períodos de la historia, en razón de la monstruosidad con la que están marcados, puede ser sospechosa. Así, la historia del exterminio de los judíos ¿puede ser objeto de una ficción sin provocar una sensación de traición, inmoralidad o indecencia? En el momento de la publicación de *Les Bienveillantes* [*Las benévolas*] de Jonathan Littell por Gallimard, en 2006, nuevamente se planteó la pregunta de si la puesta en escena de un personaje ficticio, el verdugo nazi Max Aue, junto con personajes históricos que realmente existieron como Hitler y sus cómplices no constituía una insostenible ofensa a la verdad histórica. Ciertamente, el escritor había acopiado una vasta documentación para escribir ese libro que también hace referencia a los trabajos de historiadores y filósofos sobre la génesis del nazismo, sobre la cuestión de la responsabilidad de los asesinos. Sin embargo, el hecho mismo de incluir esas reflexiones en las afirmaciones puramente inventadas de un ex ss las desnaturaliza y, para algunos, las traiciona. La crítica Annick Jauer explica esta ambigüedad propia a toda ficción, pero que puede volverse problemática cuando esta ficción trata el tema del genocidio: “Es una novela que, a la vez que representa el genocidio, interroga al ser humano poniendo en escena ese cuestionamiento, de manera paralela a la representación realista y minuciosa. Parece ser que esa mezcla de dos discursos es la que ofende a algunas sensibilidades”.<sup>17</sup>

Sin embargo, como lo especifica Julia Kristeva, “*Les Bienveillantes* no es una obra de historia, tampoco un análisis de la Shoah: es una ficción que restituye el universo de un criminal”.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Annick Jauer, “Ironie et génocide dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell”, en *Hégémonie de l’ironie?*, disponible en línea: <<http://fabula.org/colloques/document982.php>> (subido el 18 de junio de 2008).

<sup>18</sup> Julia Kristeva, “De l’abjection à la banalité du mal”, conferencia de la ENS organizada por el Centre Roland Barthes (Université Paris VII) el 24 de abril de 2007; disponible en línea: <<http://www.kristeva.fr/abjection.html>>.

Efectivamente, no se trata de dos discursos de naturaleza diferente que cohabitan en esa novela de acuerdo con una mezcla insoportable de géneros, sino claramente de una obra de imaginación que engloba en su propio universo elementos de libros históricos: es el narrador quien “se apropia de esos discursos (hasta de los archivos soviéticos y los testimonios de las víctimas) para insertarlos en su psicopatología”. Sin embargo, esa “novela-memorias”, que no se ahorra ni las inverosimilitudes históricas ni la complacencia del narrador respecto de sus propios relatos sobre los horrores, está escrita en primera persona. Ahora bien, como decía Roland Barthes: “La tercera persona, como el pretérito indefinido, [...] dan al consumidor la seguridad de una fabulación creíble y, sin embargo, manifestada incesantemente como falsa”.<sup>19</sup> Nada de esto ocurre en *Les Bienveillantes*, cuyo narrador se dirige desde el principio de su confesión a los lectores, a sus “hermanos humanos”, forzando una insoportable identificación e implicando la idea de que cualquiera podría ser ese verdugo inhumano:

Pero no creo ser un demonio. Para lo que hice, siempre hubo razones, buenas o malas, no lo sé; pero en cualquier caso, razones humanas. Los que matan son hombres, como también lo son los muertos; es lo terrible. Nunca podemos decir: no mataré nunca, es imposible; como mucho, podemos decir: espero no matar.<sup>20</sup>

Según la expresión de Marie-Hélène Boblet, esta “hibridación de novela histórica y novela novelesca”<sup>21</sup> confirma que el escritor dispone de reglas que decide adoptar para construir su ficción,

<sup>19</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, París, Seuil, 1953 y 1972, p. 30 [trad. esp.: *El grado cero de la escritura*, trad. de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 2005].

<sup>20</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, París, Gallimard, 2006, p. 30 [trad. esp.: *Las benévolas*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, RBA, 2007].

<sup>21</sup> Marie-Hélène Boblet, “Roman historique et Vérité romanesque: *Les Bienveillantes*. Comment le romanesque redonne une mémoire à l’histoire”, en *Romanesques*, núm. 3, julio de 2008, Amiens, Encreage, pp. 221-240.

incluso a costa de la “verdad histórica”. Entonces, demos un paso más y preguntémosnos: ¿acaso el novelista puede valerse de tal libertad respecto de la “verdad” judicial, dado que esta verdad emana de la jurisprudencia de los tribunales?

### Ficción y “verdad” judicial

¿Hasta qué punto el estatus ficcional del relato habilita al novelista a tapar la realidad con total inmunidad? ¿Con qué precauciones puede tomar la realidad un novelista sin ser acusado de traición y falsificación de lo real, en nombre de la ficción y la libertad de expresión? A los ojos de un juez, copiar la realidad, jugar con sus personajes y acontecimientos es un privilegio exorbitante del escritor. Varios casos han recordado que la libertad de creación genera problema cuando la obra “no atañe solamente a la pura ficción sino que integra personajes o hechos reales”. Así, el 22 de octubre de 2007, la sentencia del Tribunal Europeo de Derechos Humanos consideró que la novela de Mathieu Lindon<sup>22</sup> que se imagina el juicio ficticio de Jean-Marie Le Pen era difamatoria. En efecto, los jueces del Tribunal Europeo, confirmando la sentencia del Tribunal de Apelación de París del 13 de septiembre de 2000, estimaron que se debía eliminar la frontera entre escrito documental y escrito ficticio, habida cuenta de la difamación: “todo escrito, incluso novelesco, es susceptible de atentar contra el honor o la reputación de la persona”, aun en el caso de que las afirmaciones juzgadas difamatorias sean expresadas por personajes de ficción en situaciones ellas mismas ficticias. Ahora bien, como es costumbre, en anexo a la sentencia del Tribunal Europeo figura a título puramente informativo “la opinión parcialmente disidente” de cuatro de los 17 jueces, que lamentan que el tribunal no haya dado la suficiente importancia a la naturaleza novelesca y artística de la obra: “Al buscar el pensamiento del autor

<sup>22</sup> Mathieu Lindon, *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, París, POL, 1998 [trad. esp.: *El proceso de Jean-Marie Le Pen*, trad. de L. Fernández, Barcelona, Egales, 1999].

en las palabras pronunciadas por personajes de ficción en una situación ficticia, el Tribunal de Apelación encierra a la literatura en normas rígidas, incompatibles con la libertad de creación y expresión artística”.<sup>23</sup> Por lo tanto, el debate sigue abierto incluso dentro de las más altas jurisdicciones.

La cuestión fue zanjada rotundamente por los jueces en otro caso: con *L'Enfant d'octobre* [El niño de octubre], presentado ya desde la cubierta del libro como una “novela”, los préstamos a la realidad le valieron al autor, Philippe Besson, y al editor, Grasset, una condena del Tribunal de Apelación de París por atentar contra la vida privada y por difamación, luego de su publicación en 2006. Este título inauguraba la colección, maliciosamente llamada *Ceci n'est pas un fait divers* [Esto no es una noticia policial], a pesar de que la novela mencionada se inspiraba explícitamente en el caso Grégory y retomaba los nombres de las personas reales implicadas en el crimen, sin resolver, de un niño. Su madre, Christine Villemin, si acaso tuvo el valor, pudo leer, en *L'Enfant d'octobre*, el diario de su propia vida que escribió, sin su consentimiento, Philippe Besson quien, de hecho, se metió en la vida de un ser real para reinventarlo en una novela siguiendo sus propios sentimientos.

La confusión entre ficción y realidad es constante, como lo resume esta dolorosa reflexión de la madre del pequeño Grégory dirigida al novelista: “Ya sé que usted va a defenderse diciendo que se trata de una novela, pero, señor Besson, mi hijo Grégory no es un simple nombre transcrito en una hoja blanca”.<sup>24</sup> El Tribunal de Apelación de París, confirmando el dictamen del Tribunal de Primera Instancia de París del 19 de septiembre de 2007, le dio la razón a la querellante: sin objetar al escritor el derecho a inspirarse en una historia real, los jueces estimaron que *L'Enfant d'octobre* alimentaba una confusión en

<sup>23</sup> Sentencia Lindon, Otchakovsky-Laurens y July contra Francia, “Opinion partiellement dissidente commune”, p. 44.

<sup>24</sup> “Affaire Grégory: Christine Villemin attaque Philippe Besson”, en *Le Point*, 17 de enero de 2007.

torno a la culpabilidad de la madre, Christine Villemin. Esto nos recuerda que si la ficción se nutre de la realidad, aunque algunas veces la aclare con la lucidez del escritor visionario, solo lo puede hacer a costa de una reescritura y de un trabajo de transformación del material bruto; y esto al punto de que el texto llegue a sublimar suficientemente lo real como para que ya no sea posible ninguna confusión, para que la obra, por sí sola, se convierta en una realidad, un universo en sí mismo. Ahora bien, en este caso preciso, el juego sobre el carácter ficcional de una historia tomada de la realidad no es tan sutil como para que pueda resguardarse totalmente detrás de la etiqueta de “novela”.

De todos modos, los casos judiciales fueron un tema predilecto de muchos escritores que supieron trascender la verdad judicial en una perspectiva novelesca. Anteriormente hemos recordado la fascinación de Flaubert por el caso Delamare, que le inspiró *Madame Bovary*. Stendhal también se inspiró en los casos Lafargue y Berthet para *Le Rouge et le Noir* [Rojo y negro]. De la misma manera, en 1906, François Mauriac quedó profundamente marcado por el juicio de la envenenadora de Burdeos, Henriette Canaby, acusada por su médico de haber intentado envenenar a su marido. Canaby fue condenada a quince meses de prisión por aportar documentos falsos, sin que nunca se haya podido probar su culpabilidad en la tentativa de crimen contra su marido, quien negaba la responsabilidad de su esposa. Alrededor de veinte años más tarde, en 1927, de ese juicio nació una novela, *Thérèse Desqueyroux*, cuya heroína es sobreseída; pero ninguna huella explícita permite a un lector común leer en filigrana la historia de la señora Canaby.

Sucede que el tratamiento de la noticia policial judicializada en la ficción conoció una evolución a fines del siglo xx. Contrariamente a las obras de ficción narrativa que caracterizan a los siglos xix y xx, los relatos contemporáneos “mantienen la dimensión fáctica de forma tan explícita como sea posible (se cambian algunos nombres aquí o allá, pero sobre todo es por razones judiciales —que, por lo demás, a menudo demostrarán ser insuficientes—). En términos literarios, se mantienen en el borde

de la ficción”.<sup>25</sup> Basando sus reflexiones en relatos como *Un fait divers* [Una noticia policial] de François Bon (Éditions de Minuit, 1993); *L'Adversaire* [El adversario] de Emmanuel Carrère (Plon, 2000), o *Viol* [Violación] de Danièle Sallenave (Gallimard, 1997), Dominique Viart confirma nuestros análisis sobre *L'Enfant d'octobre* y el *Procès de Jean-Marie Le Pen*. En efecto, parece ser que no es tanto el trabajo de narrativización novelesca lo que le interesa al escritor contemporáneo como el develamiento de una “interioridad psíquica”. Si lo fáctico no sufre un trabajo de transfiguración propio de la ficción tradicional, es porque todo el esfuerzo del autor se centra en la puesta en valor de la percepción que tienen los personajes del acontecimiento. Así, el verdugo nazi de *Les Bienveillantes* exhibe su conciencia, que la escritura ficcional descifra en el marco mismo de una realidad terriblemente reconocible.

Abordar la cuestión de la relación entre la ficción y la realidad en un recodo de un tratado sobre el plagio permite poner en evidencia que el trabajo de creación literaria presenta una doble dificultad: ¿cómo puede lograr el escritor hacer una obra original y personal, cuando el material mismo del que dispone, la lengua —ya vehiculada por millones de seres antes que él—, y la realidad exterior —que se le impone— parecen dictarle sus propios escritos?

<sup>25</sup> Dominique Viart, “Fictions en procès”, en Bruno Blanckeman, Aline Murat-Brunel y Marc Dambre (dirs.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291.

## XI. La originalidad, entre ruptura y continuidad

EL SUJETO enunciador, que se erige como centro y origen de su propio discurso, no debe olvidarlo: solo es el centro por estar en el centro, en la intersección de un campo organizado, ese “campo cultural del que tengo que extraer mis palabras y mi sintaxis, campo histórico en el que tengo que leer al escribir. La estructura de robo (se) aloja ya (en) la relación del habla con la lengua. El habla es robada”.<sup>1</sup> La inspiración, garantía de originalidad, es un “drama del robo” según Jacques Derrida. Así, “lo que se llama el sujeto hablante no es ya aquel mismo o solo aquel que habla. Se descubre en una irreductible secundariedad, origen ya desde siempre sustraído a partir de un campo organizado del habla”.

Se trata claramente de lo que Pierre Bourdieu denomina el “campo literario”, “realidad trascendente [...] que determina el universo de lo que hay que decir y lo que hay que hacer”.<sup>2</sup> De hecho, “cada productor situado, fechado, participa del mismo universo cultural que sus contemporáneos”. Sin por ello renunciar a toda ambición de originalidad, conviene considerarla en forma relativa a un campo cultural preexistente. Para el crítico literario, un buen conocimiento del “campo literario” permite apreciar mejor

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, París, Seuil, col. Points, 1967, p. 265 [trad. esp.: *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989].

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire”, en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 89, París, Seuil, septiembre de 1991.

en un escritor su capacidad para transformarlo o su tendencia a conservarlo, hasta llegar al plagio.

Por lo tanto, hay que renunciar a un mito de la creación absoluta, *ex nihilo*. Jacques Derrida sustituye la imagen del escritor ingeniero, “creador del verbo”, por la del *bricoleur*,\* más humilde: “Si se llama bricolaje a la necesidad de tomar prestados los propios conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o en ruinas, se debe decir que todo discurso es *bricoleur*”.<sup>3</sup> En particular, las lecturas de infancia ya determinan el posicionamiento de unos y otros dentro del “campo literario”. Es posible imaginar el caso de un escritor A, acusado de plagio por uno de sus contemporáneos, el escritor B. Si el escritor A puede probar que se inspiró en el escritor C, que las personas de su generación leían con asiduidad, se podrá deducir que el escritor B, que también está inspirado por C, no fue plagiado por A, sino que ambos bebieron de la misma fuente.

Y he aquí una buena ilustración: a lo largo de mi investigación sobre el plagio, en varias oportunidades me mencionaron un supuesto plagio de Julien Gracq. *Le Rivage des Syrtes* [El mar de las Sirtes], novela del vacío, presentaría una sospechosa analogía con *Il deserto dei Tartari* [El desierto de los tártaros] de Dino Buzzati, ya desde el título. Ahora bien, un artículo de *Le Magazine Littéraire* de octubre de 1995 (núm. 336) me aclaró el asunto: “Estas dos novelas que tienen un punto de partida común parecen haberlo tomado prestado de una pequeña novela de Pushkin, *La hija del capitán*”. En efecto, en una entrevista con Yves Frontenac, Julien Gracq declaraba que había leído esa novela en ruso hacia 1937 y que se había acordado de ella, alrededor de quince años más tarde, al menos para el comienzo, cuando escribía *Le Rivage des Syrtes*, publicado en 1951. Por lo demás, por sus entrevistas con Yves Panafieu, se sabía que Dino Buzzati era conocedor de los escritos rusos. Pero, en ocasión de un coloquio en Niza en 1980, la sobrina de Buzzati, Lalla Morassutti, brindó

\* Que practica el bricolaje. [N. de la T.]

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 418.

esta precisión: “Cuando tenía alrededor de 8 años, mi tío Dino me regaló un libro que sacó de su biblioteca: era *La hija del capitán* de Pushkin”. Julien Gracq confirmó que había tenido conocimiento de *Il deserto dei Tartari*, que se publicó en Francia en 1949, después de haber terminado *Le Rivage des Syrtes*. Así, teóricamente podría haber habido influencia de Buzzati sobre Gracq, aunque, como lo aclara Yves Frontenac,

si se analiza *Le Rivage des Syrtes*, la obra se defiende por sí sola de toda acusación. El desarrollo del relato, el modo narrativo, el importante papel de los viejos tenientes (Marino, Danielo), también el de la joven amiga de Aldo (Vanessa), el tono general del libro, todo contribuye a excluir definitivamente la dependencia o la interdependencia de *Il deserto dei Tartari* en relación con *Le Rivage des Syrtes*.

Sigue un análisis muy interesante del tratamiento respectivo de los elementos que se retoman de Pushkin. El juego de semejanzas y diferencias ilustra bien la función del préstamo y el trabajo de apropiación al que está sometido, en el marco de un campo literario particular.

Entonces, se impone una distinción entre “autonomía” de la obra e “independencia”. En su libro *Pour une théorie de la production littéraire*,<sup>4</sup> Pierre Macherey recuerda que “la especificidad de la obra es también su *autonomía*: ella es para sí misma su propia regla, en la medida en que se da sus límites *construyéndolos*”. Sin embargo, “la obra solo instituye la diferencia que la hace ser obra estableciendo relaciones con lo que ella no es”. El libro nunca viene solo. El lenguaje literario es diálogo de lenguajes. La teoría de Bajtín sobre el “dialogismo” confirma la idea de una polifonía propia del discurso que es intertextualidad.

<sup>4</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, cap. 8: “Autonomie et indépendance”, Paris, François Maspero, 1966, pp. 65-68 [trad. esp.: *Para una teoría de la producción literaria*, trad. de Gustavo Luis Carrera, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974].

En la misma línea del pensamiento de Mijaíl Bajtín, Philippe Sollers rechaza la imagen de un texto inmovilizado y cerrado sobre su unicidad. "Todo texto se sitúa en la conjunción de muchos textos, de los que él es a la vez la relectura, la acentuación, la condensación, el desplazamiento y la profundidad".<sup>5</sup> Todo texto es una construcción de citas, un corpus vivo de la absorción y la transformación de otros textos.

Escribir es reescribir. La biblioteca como herramienta de trabajo es reivindicada con franqueza por gran cantidad de escritores contemporáneos, entre los cuales está Francis Ponge:

Robé esos libros eruditos [...]. Hice malabares con las expresiones, e incluso con párrafos enteros, que había tomado de esos libros eruditos.

Allí, confirmé lo que fue proclamado de la manera más violenta por Lautréamont: necesidad del plagio, si se quiere, y empleo la palabra más fuerte, para afirmar que la poesía no debe ser hecha por uno sino por todos y que uno toma su bien donde lo encuentre. Simplemente se trata de que eso sea utilizado de manera tal que el todo forme algo homogéneo.<sup>6</sup>

El que realiza esos robos de palabras no debe ser un vulgar plagiarlo, sino un auténtico escritor capaz de imponer a un material preexistente su toque personal, y más aún, la huella de su universo interior, que constituirá la obra. Regresa la delicada cuestión de la frontera entre reescritura y plagio. ¿Acaso no hay obra desde el momento en que, moldeado por otros textos, emerge un nuevo texto que a su vez es portador de un sentido y una dimensión que le son propios? Precisamente es ese sentido y esa dimensión la que faltan al plagio.

<sup>5</sup> Philippe Sollers, *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1968 [trad. esp.: *Teoría de conjunto*, trad. de Salvador Oliva, Narcís Comadira y Dolors Ollers, Barcelona, Seix Barral, 1971].

<sup>6</sup> Francis Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, París, Gallimard y Seuil, 1970, p. 129.

Para delimitar mejor el proceso de la reescritura, subrayemos el estrecho vínculo que une escritura y lectura, ya que todo autor es también lector. Ahora bien, ese doble estatus tiene influencias sobre su arte. Según Julia Kristeva, "en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor".<sup>7</sup>

El verbo "leer" tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica literaria. "Leer" era también "recoger", "recolectar", "espigar", "reconocer las huellas", "coger", "robar". "Leer" denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. "Escribir" sería el "leer" convertido en producción, industria: la escritura-lectura.

En el plagiarlo, la tentación a la usurpación, agresiva, se traduce en el modo de la escritura, como se traduce en el cleptómano a través de objetos puramente materiales. El escritor es un plagiarlo que supo dominar por medio de su personalidad, por medio de su visión personal del mundo, un territorio extranjero, saqueado, reconstruido y fundido en su universo propio. Al contrario, en el plagiarlo, escritor frustrado, subsiste una fascinación demasiado fuerte, aplastante, por su víctima. El plagiarlo supo extraer, pero sigue siendo incapaz de transformar, o más bien de sublimar su hurto. Le hace falta ese doble movimiento, propio del acto de creación y que también describe Julia Kristeva: "Toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la intimación (la transformación de esa escritura)". El plagiarlo sigue un itinerario rectilíneo que lo conduce directamente desde el otro a sí mismo, mientras que, por debilidad, se olvida de recordar su punto de origen y de desviarse, para medir el camino recorrido. Permanece inmovilizado en una anterioridad que toma

<sup>7</sup> Julia Kristeva, *Sèmiôtikè. Recherches pour une sèmanalyse*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1969, p. 181 [trad. esp.: *Semiótica*, 2 vols., Madrid, Fundamentos, 1981].

por su propio presente. Vive en la ilusión de haber realizado lo que otro hizo y pretende imponer a la sociedad esta imagen ilusoria de sí mismo. Al contrario, el itinerario del escritor sigue una línea curva, que vuelve indefinidamente sobre él mismo. Indefinidamente, aun si hace falta una fecha de impresión o de edición para interrumpir, de manera arbitraria y tal vez provisoria, el movimiento del texto, que es “esa cinta de Moebius en la que la cara interna y la cara externa, cara de significante y cara significada, cara de escritura y cara de lectura, se alternan e intercambian sin interrupción, en la que la escritura no deja de leerse, en la que la lectura no deja de escribirse y de inscribirse”.<sup>8</sup> Bella y justa imagen de “ese extraño circuito reversible”, en el que el plagiario solo ve repetición...

El plagiario vive en una especie de pasividad o de idolatría por medio de las cuales la lectura tiende a remplazar su capacidad creativa. Porque, según Roland Barthes, “el lector es claramente *aquel que quiere escribir*”.<sup>9</sup> Hastiado, el plagiario permanece en la categoría de los lectores que *quieren* escribir sin poder hacer otra cosa que volver siempre sobre sus lecturas. En ese “juego combinatorio, infinito” que es el texto, el plagiario pierde su propia identidad, atrapado en un vértigo de palabras sobre las cuales es incapaz de tener alguna influencia. Porque entre el texto y la obra, está el camino recorrido por un escritor que sabe imponer cierta finitud, una identidad característica.

El plagiario es un hombre cansado que renuncia a recorrer ese camino. Como en ese cuento de Jorge Luis Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”,<sup>10</sup> se ve transportado a un mundo sin pasado, sin cronología ni historia, fijo en un aquí y ahora condenado a la cita. “Ya no nos quedan más que citas. La

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Figures II*, París, Seuil, col. Point Littérature, 1979, p. 18.

<sup>9</sup> Roland Barthes, “Texte (théorie du)”, en *Encyclopædia universalis*, París, 1989, p. 996 [trad. esp.: “Texto (teoría del)”, en *Variaciones sobre la escritura*, trad. de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2002].

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable*, trad. de Françoise-Marie Rosset, París, Gallimard, col. Folio, 1983 (col. Du Monde Entier, 1978), pp. 101-112; ed. orig.: *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

lengua es un sistema de citas”. Lo que condena al plagio es una sensación de impotencia para hacer una obra personal. La cita invade todo el universo literario mientras que la obra ideal acosa al plagiario como una pesadilla.

Otro cuento del mismo libro, del que toma el título, *El libro de arena*, evoca la nostalgia de un “libro sagrado”, inaccesible. Los caracteres de ese libro son desconocidos, por lo que escapan a toda intertextualidad. En cuanto a la primera y a la última página, son inaprensibles: “Siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano”.<sup>11</sup> Y era como un libro de arena cuyo propietario intenta en vano penetrar en su secreto, “porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin”. Seguramente hay que leer, en este cuento, la obsesión de una palabra infinita, absoluta.

Desde otro punto de vista, la noción de intertextualidad, que apareció en Francia en los años sesenta, ¿no habría debido liberar al escritor de la obsesión del plagio? Con “La muerte del autor”,<sup>12</sup> a partir de ese momento fundido en el grupo anónimo de los “escribientes”, el problema del plagio estaba resuelto... “Lamentablemente, los fantasmas se resisten a desaparecer y el autor, que por un instante fue borrado por el estructuralismo, reapareció en los años ochenta, con la vuelta a lo subjetivo en las costumbres y a la historia en la literatura.”<sup>13</sup> Así, el mito de una literatura sin autor difumina, sin resolverla, la cuestión de la firma.

Las firmas falsas, las usurpaciones de textos están en el centro de la novela de Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [Si una noche de invierno un viajero], en la que un personaje de falsario hace circular, con su propio nombre, textos más o menos manipulados, presuntas traducciones. Es una manera divertida de ilustrar la teoría intertextual de la “hipernovela” como

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>12</sup> Título de un capítulo del libro de Roland Barthes, “La mort de l'auteur”, en *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* [1968], París, Seuil, 1984, pp. 61-67 [trad. esp.: “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987].

<sup>13</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, París, Gallimard, col. Connaissance de l'Inconscient, 1985, p. 30.

“estructura acumulativa, modular, combinatoria”.<sup>14</sup> Esta concepción científica de la literatura le debe mucho, como es fácil imaginar, a su frecuentación del Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo)... La noción de plagio, que a priori no aparece allí, emerge inevitablemente, como el invitado poco querido pero infaltable de la literatura. En la novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, un personaje llamado Ermes Marana reintroduce, sin que eso sorprenda mucho, la cuestión del plagio.

Ermes Marana es uno de los personajes más curiosos de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Traductor falsario, hace circular textos apócrifos y manuscritos perdidos por el mundo, gracias a poderosas organizaciones especializadas en la distribución de falsificaciones literarias. Así, “altera y confunde los originales” y, “en lugar de traducir los textos como se debe, le da al editor obras de otros autores escritos en las lenguas convenidas”.<sup>15</sup> La duplicidad del personaje se lee en su mismo nombre: para Calvino, Hermes, dios de los ladrones, simboliza el trabajo literario. Desde el día de su nacimiento, Hermes-Mercurio testimonia una admirable habilidad al robar el ganado de Apolo. Borra las huellas del robo atando ramas a las colas de los animales. Obligado por Zeus a devolver el ganado, le ofrece a Apolo una lira para hacerse perdonar... ¿No es la parábola del perfecto plagiario, que hace todo el fraude que quiere e incluso se permite dar una lección a la poesía? Hermes, dios de la comunicación, se vuelve a encontrar en ese Marana, el comerciante de literatura, intermediario entre el editor y los escritores, cuyas identidades confunde.

Italo Calvino, que también estaba fascinado por los poderes misticadores de la literatura, juega en su novela con cantidad de

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. fr. de Yves Hersant, París, Gallimard, col. Folio, 1992 (col. Du Monde Entier, 1989); ed. orig.: *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milán, Garzanti, 1989 [trad. esp.: *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Siruela, 1981].

<sup>15</sup> Dulce María Zúñiga Chávez, *Écriture, réécriture et intertextualité dans Se una notte d'inverno un viaggiatore d'Italo Calvino*, tesis doctoral dirigida por Franc Ducros, Universidad Paul-Valéry-Montpellier III, Artes y Letras, 1990, p. 170.

textos generadores, parafraseados, parodiados o simplemente evocados con un guiño cómplice. En uno de los capítulos de su novela, de título sugestivo, “En una red de líneas que se intersecan”, se encuentra una escena tomada de la novela de Carlos Fuentes *Terra Nostra*.<sup>16</sup> Felipe el Hermoso, el Señor de la novela de Carlos Fuentes, condena a don Juan y doña Inés a morir en una celda cubierta de espejos. Completamente desnudos y amarrados, hacen el amor mientras miran su imagen reflejada al infinito. De la misma manera, en el texto de Calvino, un industrial coleccionador de aparatos ópticos hace construir una cámara catóptrica totalmente recubierta de espejos. Pero, víctima de un secuestro, él mismo resulta prisionero en esa pieza, junto a su amante, Lorna, desnuda y amarrada.

Es mi imagen lo que quiero multiplicar, pero no por narcisismo o megalomanía, como podría creerse con demasiada facilidad: al contrario, para esconder, entre tantos fantasmas ilusorios de mí mismo, el verdadero yo que los hace moverse.<sup>17</sup>

¿Acaso no hay que leer, a través de ese retrato psicológico, el del escritor plagiario que multiplica su identidad, reproduciendo su firma en otros tantos textos extranjeros, espejos de sí mismo? El plagio, tal como la cámara catóptrica, es una trampa en la que el autor, soñando con una obra totalizadora, no hace más que repetir y reflejar al infinito una imagen que no le pertenece.

Todo escritor, en su deseo de originalidad, se choca con el mito del absoluto. En ciertos escritores, la búsqueda de sí pasa por el deseo de escritura *ex nihilo*, virgen de toda huella extranjera. Es el famoso “libro sobre nada” de Flaubert...

Lo que me parece hermoso, lo que yo quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí

<sup>16</sup> Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, México, Joaquín Mortiz, 1975.

<sup>17</sup> Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. fr. de Céline Zins, París, Gallimard, col. Du Monde Entier, 1979, p. 182; ed. orig.: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milán, Mondadori, 1994 [trad. esp.: *Si una noche de invierno un viajero*, trad. de Esther Benítez, Barcelona, Bruguera, 1980].

mismo, por la fuerza interna de su estilo. Las obras más bellas son las que tienen menos materia.<sup>18</sup>

El sentido de un proyecto semejante solo surge realmente si se lo reubica en su contexto histórico. La segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por un "proceso de autonomización de los campos literario y artístico".<sup>19</sup> Pierre Bourdieu describe ese "flujo de una población muy importante de jóvenes sin fortuna, procedentes de las clases medias o populares de la capital y sobre todo de provincias, que acuden a París con el propósito de probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces estrictamente reservadas a la nobleza o a la burguesía parisina". En las novelas de esta época volvemos a encontrar a esos recién llegados bajos los rasgos, por ejemplo, de Frédéric Moreau, protagonista de *L'Éducation sentimentale* [*La educación sentimental*]. A partir de ese momento, el campo literario, que hasta entonces estaba subordinado al poder, se constituye por oposición al "mundo burgués". El deseo de ruptura con los predecesores está vinculado a este fenómeno. "Los artistas se liberan de la demanda burguesa al negarse a reconocer cualquier otro amo que no sea su arte."<sup>20</sup> Se trata de escapar a toda forma de subordinación.

Baudelaire aparece como una imagen de la originalidad que se constituye por medio del rechazo de toda forma de anterioridad. Especie de héroe fundador o de *monoteta*,\* solo presenta su candidatura a la Académie Française para poner en tela de juicio categorías de percepción y apreciación demasiado acordes con

<sup>18</sup> Gustave Flaubert, *Correspondances*, t. II, París, Louis Conard, 1910, p. 365 [trad. esp.: *Correspondencia íntima*, trad. de Emma Calatayud, Barcelona, Sine Die, 1988].

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil, col. Libre Examen, 1992, p. 85 [trad. esp.: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995].

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 121.

\* Legislador griego. [N. de la T.]

el orden cultural. Es un "verdadero atentado simbólico",<sup>21</sup> algo de lo que no podría ser capaz el plagiario, preso como está en una identificación alienante con el modelo. Pero "Baudelaire encarna la posición más extrema de la vanguardia, la de la rebeldía contra todos los poderes y todas las instituciones, empezando por las instituciones literarias". Se sabe y se quiere "irrecuperable", "maldito". Su originalidad se acerca al heroísmo, dado que ya no es completamente hombre en ese combate desigual que lo opone "al burgués".

Flaubert, aunque se inscriba en un mismo movimiento anticonformista, manifiesta más conciliación. "La radical originalidad de Flaubert, y lo que le confiere a su obra un *valor* incomparable, se basa en la relación que entabla, por lo menos negativamente, con la totalidad del universo literario en el que está inscripto y cuyas contradicciones, dificultades y problemas asume en su totalidad."<sup>22</sup> De esta manera, por medio de su trabajo de escritor, supera la cuestión del rechazo de los predecesores. Si se convierte en *sujeto* de su propia creación, es a la vez contra esas determinaciones y por ellas mismas. Supo encontrar en sí mismo suficiente fuerza como para asimilarlas y superarlas.

En todo caso, la conquista de la originalidad por medio de la oposición sistemática está reservada a algunos héroes de la literatura lo suficientemente poderosos como para oponerse a los predecesores y superarlos dentro de una misma obra. Sea como fuere, la ambición de originalidad absoluta se relaciona, necesariamente, con un trabajo del inconsciente, cuyas diferentes etapas se pueden seguir en el capítulo de Freud "La novela familiar del neurótico".<sup>23</sup> Ningún ser, ni aunque fuera escritor, podría escapar, a priori, a esta especie de fantasía paralizada y

<sup>21</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art...*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>23</sup> Sigmund Freud, "Le roman familial des névrosés", en *Névrose, psychose et perversion*, trad. fr. bajo la dirección de Jean Laplanche, París, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 157-160 [trad. esp.: "La novela familiar del neurótico", en *Obras completas*, vol. IX, trad. de José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992].

casi universal que conduce irremediabilmente a volver a recorrer el camino que lo convirtió en adulto. Es fuerte la tentación de revivir, por medio de la fantasía o la escritura fantasmal, el tiempo feliz y pasado de la infancia, en la que el padre aparecía como el hombre más distinguido y más fuerte, y la madre, “la mujer más querida y más bella”. La sobrestimación infantil subsiste en el sueño del adulto normal, pero también en las novelas de conquista social o amorosa.

La noción de “novela familiar” nos interesa por dos motivos. En primer lugar, porque, sin limitarla, circunscribe la libertad creadora. Confirma el carácter ilusorio de una originalidad *ex nihilo*. Pero, paradójicamente, legitima, o al menos explica, la necesidad de terminar con los predecesores, a los que uno aspira a eliminar por haberlos sobrestimado. El modelo literario se relaciona con el modelo parental. Recibe el mismo tratamiento. ¿Se debe deducir de esto que los plagarios pertenecen a una “clase de neuróticos en cuyo estado se discierne, como condicionante, el fracaso de su tarea?”<sup>24</sup> Seguramente ese sería el diagnóstico del doctor Freud...

Si la actividad fantasmática provee un arquetipo a la novela familiar, no debe sorprender que en muchas novelas se vuelva a encontrar el esquema “de un verdadero rito de iniciación”. Sin por ello gobernarnos, el inconsciente participa en la creación literaria. El término “falsificación” [*contrefaçon*] da testimonio de ello. ¿La falsificación no es acaso el trabajo mismo del escritor, quien, de manera más o menos consciente, a pesar de, en oposición con, y frente a sus predecesores, debe elaborar su propio estilo? El vocabulario estético designa de manera significativa ese fenómeno: la “contaminación” traduce claramente la idea de una invasión involuntaria de una herencia sufrida e inevitable.

Lejos de ser una muralla suficiente contra la influencia o, más grave, contra el plagio, un reflejo de legítima defensa se expresa en muchos escritores. Sartre, que leyó a Céline con

<sup>24</sup> Sigmund Freud, “Le roman familial des névrosés”, *op. cit.*, p. 157.

admiración, luego quiso olvidarlo. En realidad, ofrece un buen ejemplo de influencia rechazada. Jacques Lecarme, en un artículo intitulado “Sartre et Céline: deux violents dans le siècle” [Sartre y Céline: dos violentos en el siglo],<sup>25</sup> hace la génesis de este fenómeno. Al principio, vino *Voyage au bout de la nuit* [Viaje al fin de la noche], revelación que pone a Sartre en el camino de una “escritura viva y cercana de lo oral”, la de *La Nausée* [La náusea]. Luego, en 1936, vino *Mort à crédit* [Muerte a crédito]. Céline desaparece del panteón sartreano... Pese al epígrafe de *La Nausée* que cita una frase de *L'Église* [La iglesia],<sup>26</sup> Sartre se defiende de haber leído esa obra; la cita le habría sido transmitida de segunda mano, sin que él conociera su contenido antisemita. A pesar de la negación constante de parte de Sartre, su obra está alimentada de la temática celiniana. Y, en particular, en los dos textos, “los dos finales, las dos estructuraciones, las dos situaciones pueden casi superponerse”. La demostración que brinda al respecto *Le Magazine Littéraire* merece ser consultada in extenso. Lo que hay que retener es que, pese al muro que separa a dos escritores opuestos, la obra de Sartre esconde una admiración mal reprimida. Hasta 1945, con *L'Âge de raison* [La edad de la razón], “la temática de lo viscoso, del vómito y de lo que chorrea se inscribe en dos escrituras diferentes, que de todos modos se reúnen en una estética común de la repulsión”.<sup>27</sup> Apuntando a objetivos diferentes, las mismas palabras se ponen al servicio de una misma violencia.

El escritor, a pesar de sus reticencias, sigue estando atravesado por la influencia tanto de los predecesores como de los contemporáneos, por poco que los haya leído o frecuentado. La originalidad de un escritor se conquista por medio de la supe-

<sup>25</sup> Jacques Lecarme, “Sartre et Céline: deux violents dans le siècle”, en *Le Magazine Littéraire*, núm. 282, noviembre de 1990, dossier “Sartre dans tous ses écrits”, pp. 41-44.

<sup>26</sup> “Es un muchacho sin importancia colectiva, exactamente un individuo” (1933).

<sup>27</sup> Jacques Lecarme, “Sartre et Céline: deux violents dans le siècle”, *op. cit.*, p. 44.

ración de ciertas relaciones de pertenencia que marcan su dependencia respecto de tradiciones, escuelas o corrientes de pensamiento. Esa red en la que se inscribe le permite encontrar sus propios parámetros. Se distingue tanto mejor de sus pares cuanto que los conoce bien y que teje con ellos un nudo de relaciones más o menos conflictivas. ¿Es posible la originalidad del escrito aislado y distanciado del campo literario? El estilo nace de la muerte de los otros estilos.

Convertirse en autor a título personal de ninguna manera excluye, sino que por el contrario requiere haber tomado el lugar de otros autores designados como tales, así como convertirse en padre implica un necesario momento de desidealización de ese padre. Convertirse en padres, autores —nombres comunes— es ocupar un lugar, pero sin dañar la estructura cuyo garante es el Nombre. El nombre propio, el del padre, el del autor.<sup>28</sup>

El escritor en desarrollo reconoce, por consiguiente, el sistema simbólico. Al contrario, “en el plagio, se sigue estando en una especie de violencia preedípica, en el interior de una fusión o de una relación dual. El hecho de borrar el nombre propio del autor es testimonio de un conflicto edípico eludido o mal planteado y de un repliegue hacia lo preedípico”. Estamos convencidos de la idea de un paralelismo simbólico entre filiación literaria y filiación parental. De alguna manera, el autor mata el modelo en la transformación que realiza, al mismo tiempo que asume la continuidad viva de un autor al otro. El hijo, finalmente convertido en adulto, confiesa sin vergüenza su filiación con tal de haberla transformado y trascendido en ese otro que es él mismo.

*L'Enfant de sable*<sup>29</sup> de Tahar Ben Jelloun deja transparentar una filiación a medias rechazada, a medias confesada. En su

<sup>28</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots*, op. cit., p. 281.

<sup>29</sup> Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, París, Seuil, 1985 [trad. esp.: *El niño de arena*, trad. de Joaquín Moritz, Barcelona, Edicions 62, 1990].

tesis dedicada a la dimensión borgeana de esa novela, Farida Laouissi demuestra que la tutela de Borges, aunque silenciada, se afirma a través de todo el relato.<sup>30</sup> En este caso, Ben Jelloun

adopta prácticamente todos los mecanismos de la dinámica borgeana de la reducción: esbozos, resumen de un original ausente, puesta en abismo... Valida esos parámetros estilísticos por un tema apreciado por Borges —el enigma— que será soporte temático ideal de toda la composición narrativa. Llega incluso a integrar, en términos estéticos, al propio Borges en el relato: desde ese punto de vista, memoria y ceguera son elementos intencionalmente biográficos, incorporados al texto como para reducir todo equívoco.<sup>31</sup>

Sin embargo, hubo que esperar siete años después de la publicación de *L'Enfant de sable* para que el nombre de Borges fuera mencionado en otra novela de Tahar Ben Jelloun publicada por Seuil en 1992, *L'Ange aveugle* [*El ángel ciego*]:

Jorge Luis Borges, cuya obra me fue revelada de manera muy tardía por varios amigos que formaban un clan alrededor de las ruinas circulares de una biblioteca abandonada.<sup>32</sup>

El texto de Ben Jelloun oscila, así, entre resistencia defensiva y sumisión a la deuda literaria. Como prueba, esta declaración de una deliciosa ambigüedad en la que cada esbozo de confesión (subrayada) es inmediatamente corregido por una expresión de defensa (en negrita) que reivindica su propia independencia:

**Solo conozco a Borges por haberlo leído, pero me aportó una gran libertad.** Su utilización de la mentira me enseñó lo que puede ser

<sup>30</sup> Farida Laouissi, *Circularité et infini. Une lecture borgesienne de L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, tesis doctoral dirigida por Charles Bonn, Universidad de París XIII, 1993.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 147 y 148.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 171.

la libertad en la escritura. No escribo como él, pero me inspira,  
me da ganas de escribir.<sup>33</sup>

La ambivalencia impresiona particularmente en la última frase, construida en base a un esquema antitético fuerte y significativo. Es un grito de defensa, un verdadero alegato *pro domo*. Este es un caso de filiación ambiguo. Otros escritores reconocen con más facilidad una filiación aceptada y alegremente superada. Raymond Roussel, escritor del juego intertextual altamente reivindicado, venera a Julio Verne como su padre literario, su maestro, en la manera de un amor exclusivo y celoso.<sup>34</sup> Padre o dios de la literatura, faltó poco para que Julio Verne no paralizara al idólatra... Pero la confesión libera y, si la influencia impregna su obra, lo hace "de forma secreta, en materia de homenaje y como señal de paternidad". Sjeff Houppermans, en su contribución "Raymond Roussel et l'intertextualité" [Raymond Roussel y la intertextualidad], detectó un ejemplo de inserción oculta en un episodio de *Locus Solus*.<sup>35</sup>

La princesa Hello, para hacer valer sus derechos al trono contra otros pretendientes, debe recuperar la corona real transformada en lingote de oro. La gruta en la que se encontró ese objeto precioso, finalmente, forma parte de una montaña llamada el Morne Vert. La fórmula que hay que pronunciar para que se abra la reja que cierra esa gruta es "Jouël se quema, astro a los cielos", fórmula que honra al antepasado que antiguamente había descubierto la caverna.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Denise Brahim, "Conversations avec Tahar Ben Jelloun", en *Notre Librairie*, núm. 103, octubre-diciembre de 1990, p. 44.

<sup>34</sup> Carta a Eugène Leiris de 1921, citada por François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, París, Pauvert, 1972, p. 186.

<sup>35</sup> Raymond Roussel, *Locus Solus*, París, Pauvert, 1965, pp. 16-29 [trad. esp.: *Locus Solus*, trad. de Marcelo Cohen, Buenos Aires, Interzona, 2003].

<sup>36</sup> Sjeff Houppermans, "Raymond Roussel et l'intertextualité", en Raimund Theis y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité*, Berna, Peter Lang, 1986, p. 125.

Una pequeña indagación anagramática revela el carácter codificado de los nombres propios, como suele pasar en Roussel: Jouël recuerda a Jules y el Morne Vert puede volver a escribirse como "Verne mort" [Verne muerto]. El gusto de Roussel por la exploración de lo nunca visto y también por el tono pedagógico no deja muchas dudas acerca de esta presencia oculta del maestro, admirado como un digno rival. Sin embargo, Roussel se mantiene a resguardo de cualquier práctica plagaria. Se conocen sus procedimientos de escritura, basados en la repetición y la deconstrucción: "En Roussel se puede leer una práctica de la deconstrucción que ataca la noción de origen tal como fue teorizada, sobre todo, por Jacques Derrida. El texto de origen está tachado, perdido para siempre, solo se encuentran sus huellas".<sup>37</sup> Por medio de esta técnica, Roussel neutraliza de una manera brillante el riesgo de plagio del que es perfectamente consciente. Forja su estilo al precio de hábiles manipulaciones de los materiales preexistentes.

Confesada o rechazada, la filiación literaria es prácticamente la cómplice del plagio. Se trata de una relación de pertenencia intensa, fundada en un sentimiento contradictorio de repulsión y de afecto admirativo. Hasta la famosa querrela de los antiguos y los modernos, ninguna sombra de culpabilidad manchaba la relación privilegiada con los predecesores. La tradición del aprendizaje por imitación fundaba una relación de dependencia original. "Los artistas no se originan en su infancia, sino en el conflicto con la madurez de otros; no en su mundo informe, sino en la lucha contra la forma que otros han impuesto al mundo. De jóvenes, Miguel Ángel, el Greco, Rembrandt, imitan; Rafael imita; imitan Poussin, Velázquez y Goya; Delacroix y Manet y Cézanne y..."<sup>38</sup> Las teorías sobre la imitación florecen para decir este indispensable rodeo por el otro. De ahí que, en 1901,

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>38</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, París, NRF, col. La Galerie de la Pléiade, 1951, p. 279 [trad. esp.: *Las voces del silencio*, trad. de Damián C. Bayón y Elva de Loizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956].

Antoine Albalat concluye en la necesidad de proponer a los autores en ciernes un manual de metodología, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* [La formación del estilo]. Allí, distingue entre una buena y una mala imitación. Según Albalat, la mala es el pastiche, "ejercicio literario" que "solo tiene valor como medio para aprender el oficio y no es un objetivo en sí mismo".<sup>39</sup> Le hace falta inspiración personal, dado que "el pastiche es la imitación artificial y servil de las expresiones y los procedimientos de estilo de un autor". En cambio, la buena imitación "es una impregnación general. El conjunto de ideas y de imágenes, de alguna manera los giros del espíritu de un autor, son los que terminan siendo asimilados; y esta combinación de esos elementos digeridos es la que desarrolla la originalidad personal".<sup>40</sup>

A esta distinción entre buena y mala imitación, hay que agregarle la que establece, aproximadamente en la misma época, Rémy de Gourmont en su *Esthétique de la langue française* [Estética de la lengua francesa].<sup>41</sup> La memoria verbal "no puede producir más que un talento puramente oratorio o abstracto, necesariamente limitado, superficial y sin vida". Es la memoria servil de las palabras, grupos de palabras, locuciones, proverbios y clichés. "Las palabras no logran adquirir posturas nuevas, que ninguna realidad interna determina; se presentan necesariamente en el orden familiar en que la memoria las recibió." La memoria visual es un don humano, escaso, ya que "al contrario, lo que entra por los ojos solo puede salir por los labios después de un trabajo original de transposición". "Victor Hugo era uno de esos videntes."

Seguramente es un poco simplista querer reducir los escritores a su modelo. Rémy de Gourmont criticaba, en su época, la enseñanza de la retórica capaz de producir "la jauría de los

<sup>39</sup> Antoine Albalat, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 59 [trad. esp.: *El arte de escribir - La formación del estilo*, Buenos Aires, Atlántida, col. Oro, 1961].

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>41</sup> Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, Le Mercure de France, 1899; reed. París, D'Aujourd'hui, 1985, p. 284.

imitadores parásitos". La repetición literal no era más que una labor servil y "el latín fue uno de las mejores rejas de repuesto de este arado tradicional". Pero, en el mismo momento en que Rémy de Gourmont la criticaba, sonaba la campana que ponía fin a la clase de retórica, que termina en 1902. En ese entonces, los grandes textos de la literatura griega, latina y francesa dejan de ser estudiados como modelos a imitar. El ejercicio escolar de imitación deja lugar a la disertación y el discurso sobre la literatura reemplaza al aprendizaje literario. Así, el "ejercicio escolar ya no es más imitativo, sino descriptivo y crítico, la literatura dejó de ser un modelo para convertirse en un objeto".<sup>42</sup>

No cabe duda de que las teorías del aprendizaje por medio de la imitación cayeron en desuso. Como medio pedagógico, la imitación perdió buena parte de su legitimidad. De eso se sigue que en la actualidad un escritor reconozca menos abiertamente su deuda respecto de sus predecesores, ya que teme las sospechas de plagio, versión negativa de la imitación. Borges, aunque adepto a la reescritura, expresó su desconfianza respecto de la imitación y su nostalgia de la obra absoluta. Es el mensaje implícito de un cuento de *El libro de arena* titulado "El espejo y la máscara".<sup>43</sup>

Un día, el gran poeta Ollan le prometió a su Rey el relato inmortal de una batalla reciente:

Sé de memoria las trescientas sesenta fábulas que son la base de la verdadera poesía. Los ciclos de Ulster y de Munster están en las cuerdas de mi arpa. Las leyes me autorizan a prodigar las voces más arcaicas del idioma y las más complejas metáforas. Domino la escritura secreta.<sup>44</sup>

Algún tiempo más tarde, el poeta le presentó al Rey su panegírico. "No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los

<sup>42</sup> Gérard Genette, "Rhétorique et enseignement", en *Figures II*, op. cit., p. 30.

<sup>43</sup> Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable*, op. cit., pp. 85-91.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 86.

clásicos”, replicó el Rey. “Sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más a prisa la sangre.” De todos modos, a manera de salario, el poeta recibió un espejo de plata, símbolo de una honorable imitación. Se fue, pues, y volvió a emprender su obra y la pulió sin cesar. Nuevamente ante el Rey con un nuevo poema, esta vez recibió una máscara de oro, metáfora de una sublimación lograda: “De tu primera loa pude afirmar que era un feliz resumen de cuanto se ha cantado en Irlanda. Esta supera todo lo anterior y también lo aniquila”. Así, la sublimación de la herencia y de las técnicas literarias había llevado al poeta por el camino de la obra maestra. Sin embargo, el Rey expresó una nueva exigencia: “Todavía una obra más alta”. Un año más tarde, el poeta, con los rasgos transformados y la mirada ciega y triste, le entregó al Rey el Poema, una sola palabra, maravillosa y que, repitiéndola, contenía todas las demás. Entonces, se disculpó por tal milagro, con la sensación de haber cometido un pecado, “el de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres”. He aquí el final de la historia: el poeta se dio muerte y el Rey erró, como mendigo, por toda Irlanda. Y esta es la lección: la originalidad absoluta no es humana.

El siglo xx, marcado por un individualismo altamente reivindicado, desconfía de los vínculos de dependencia, por lo que la imitación, siempre vivaz, se da aires de broma o de transformación lúdica, sin confesarse nunca como tal. La escuela o el movimiento literario ha sufrido una neta pérdida de interés. Casi queda solamente André Gide para lamentar su desaparición; con la escuela, la repetición encontraba todo su sentido y su grandeza.<sup>45</sup> También hay obras que, incluso de manera independiente de una escuela, arrastran a otras detrás. El género nace a menudo de sucesivas procreaciones, hasta invadir textos que, aunque guardan la huella, lo superan ampliamente. La *Manon* del abate Prévost se sitúa en el origen de un género que tendrá mucho éxito en el siglo xix, la novela de cortesana. Michel

<sup>45</sup> André Gide, *Conseils au jeune écrivain. De l'influence en littérature*, París, Proverbe, 1992, p. 55.

Foucault da el nombre de “fundadores de discursividad”<sup>46</sup> a los autores de tales obras generadoras. “Lo particular de estos autores es que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos.” Así, Ann Radcliffe

no solo escribió *Las visiones del castillo de los Pirineos* y algunas otras novelas, sino que hizo posibles las novelas de terror de principios del siglo xix, y en esa medida, su función de autor va más allá de su obra misma. [...] Los textos de Ann Radcliffe abrieron el campo a cierto número de semejanzas y de analogías que tienen su modelo o principio en su propia obra.

Desarticular la relación de pertenencia, tal es el reto de la creación literaria. Llegado a cierta madurez, el artista se reconoce por un estilo particular que lo une a una época o una corriente, al mismo tiempo que lo distingue de ellas. El uso de la cita en André Gide permite seguir la evolución de una obra que, en sus comienzos, señala explícitamente la relación de pertenencia hasta sublimarla, de manera progresiva. Pierre Masson<sup>47</sup> sigue este itinerario. En un primer momento, el escritor se refiere “respetuosamente a esos textos fundadores (la Biblia, la Antigüedad griega, Dante, Goethe)” que marcaron su educación. La cita desempeña plenamente su papel de autoridad moral. Da prueba de una “sumisión tranquilizadora a un mundo de referencias inmutables”. Pero, con el paso del tiempo, “la solidez de esos referentes textuales se desmorona”. La cita se convierte en objeto de polémica por medio de una utilización irónica. Ya en *Le Prométhée mal enchaîné* [*Prometeo mal encadenado*] se asiste a las primeras modificaciones

<sup>46</sup> Michel Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur?” [1969], en *Littoral*, núm. 9, 1983, pp. 3-32 [trad. esp.: *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010].

<sup>47</sup> Pierre Masson, “Production-reproduction: l'intertextualité comme principe créateur dans l'œuvre d'André Gide”, en Raimund Theis y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte*, op. cit., p. 209.

de la palabra de los Evangelios, con esta historia de un nuevo Cristo atrapado en la trampa de su fe.

Más reveladora aún de la evolución intelectual de Gide es la banalización de la cita. Gide la integra al discurso de sus personajes, estableciendo así una especie de relación de igualdad entre el discurso relativo a la cita y el propio. Usa la cita para expresar la psicología de los personajes que la manipulan. En *La Porte étroite [La puerta estrecha]*,

por ejemplo, se ve que Alissa, al atribuir a Corneille una cita que la entusiasma y que, en realidad, pertenece a Racine, ante todo se equivoca sobre ella misma, al creerse dueña de sí como una heroína de Corneille mientras que es llevada por sus pasiones a la manera de los personajes de Racine. La intertextualidad ya no es más el encuentro de dos textos distintos; el segundo ha devorado al primero, lo ha digerido en su propio provecho.<sup>48</sup>

A través de la práctica irónica de la cita, Gide liquida la herencia moral e intelectual por medio de la relativización del referente textual. Es el período de puesta en duda.

A partir de 1893, superando ese movimiento de oposición, Gide se dedica a la escucha de sí mismo, de sus propias palabras. Entonces, la cita se borra en beneficio de la alusión: “De la cita a la alusión, no solo el estatus del texto es el que evoluciona, sino que aún más la relación del autor con el mundo es la que está en tela de juicio, dado que así pasa de la tranquilizadora sumisión a un mundo de referencias inmutables, al susurro incierto de sus propios fantasmas”.<sup>49</sup> Arriesguemos una referencia a la dialéctica hegeliana, que nos parece describir de manera rigurosa el proceso de la creación literaria: de la repetición servil del plagiarlo a la oposición ambiciosa del joven artista, el autor,

<sup>48</sup> Pierre Masson, “Production-reproduction: l'intertextualité comme principe créateur dans l'œuvre d'André Gide”, *op. cit.*, p. 213.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 211.

convertido en dueño de su arte, conquista por fin su propia coherencia en el acto de la síntesis sublimada.

En Michel Butor, el acto de síntesis refleja una concepción particular del estatus de autor. En su empresa totalizadora practica una “escritura de la estratificación”<sup>50</sup> que busca mostrar que la obra, atravesada por la multiplicidad de las otras voces, se ha convertido en el lugar de un “sujeto vacío, fragmentado, evaporado”:

La obra de un individuo es una especie de nudo que se produce dentro de un tejido cultural en el cual el individuo no se encuentra sumergido sino *aparecido*. Desde el origen, el individuo es un momento de ese tejido cultural.<sup>51</sup>

Sublimado por la visión personal de Michel Butor, ese diálogo de los textos se desplaza progresivamente a una fusión. Entonces, el trabajo de reescritura, lejos de constituir una repetición, crea un nuevo sentido. Desde este punto de vista, en *Le Vent Paraquet*, Michel Tournier reivindica una estética de “lo ya leído”:

André Gide ha dicho que no escribía para ser leído sino para ser releído. Con eso quería decir que pretendía ser leído al menos dos veces. Yo también escribo para ser releído, pero menos exigente que Gide, solo pido una sola lectura. Mis libros deben ser reconocidos —releídos— desde la primera lectura.<sup>52</sup>

Cada autor tiene su propio camino para desarticular la relación de pertenencia. Conviene evocar la dimensión lúdica de algunas empresas. En 1961, François Le Lionnais alaba con humor los

<sup>50</sup> Jean-Claude Vareille, “Butor ou l'intertextualité généralisée”, en Raimund Theis y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>51</sup> Michel Butor, en *L'Arc*, núm. 39, número especial Michel Butor, 1969, p. 2.

<sup>52</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraquet*, París, Gallimard, col. Folio, 1977, p. 189 [trad. esp.: *El viento paráclito*, trad. de Eduardo Lasca, Madrid, Alfaguara, 1994].

méritos de la "literatura combinatoria", nueva disciplina del Taller de Literatura Potencial (OuLiPo):

¿No ha tenido usted nunca, conmovido ante un verso perfectamente logrado, la desoladora impresión de que es una pena que solo haya servido una vez? ¿Agotará un buen verso toda su fuerza en un solo poema? No puedo creerlo.<sup>53</sup>

Esta fácil defensa del plagio oculta, en realidad, una ambición más noble. La literatura combinatoria quiere ser científica y aplicar a los textos procedimientos de transformación complejos en los que el azar esté rigurosamente controlado. La terminología propia de este movimiento literario refleja su ambición científica, no desprovista de cierta burla. Así, el "tête-à-queue [capicúa] o doble haiku" consiste en "tomar la (o las) primera(s) palabra(s) de una serie de versos y juntarla(s) a la(s) última(s)". En ese sentido, un vibrante poema de Marcel Bénabou, obtenido por medio de este procedimiento a partir de un poema de Victor Hugo fácilmente identificable, da lo siguiente:\*

Aquellos que pasan  
Dicen, se tachan.  
Qué hay, ¡estruendo!  
Qué hay, ¡los árboles!  
Vosotros los mármoles  
Vosotros durmiendo...<sup>54</sup>

<sup>53</sup> François Le Lionnais, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, col. Idées, 1973, p. 251.

\* El poema de Bénabou es el siguiente: "Ceux qui passent, / disent, s'effacent. / Quoi, le bruit! / Quoi, les arbres! / Vous les marbres / Vous la nuit...". Se basa en un poema de Hugo (publicado en *Contemplations - Les luttes et les rêves*): "Ceux qui restent à ceux qui passent / Disent: - Infortunés! déjà vos fronts s'effacent. / Quoi! vous n'entendrez plus la parole et le bruit! / Quoi! vous ne verrez plus ni le ciel ni les arbres! / Vous allez dormir sous les marbres! / Vous allez tomber dans la nuit!". [N. de la T.]

<sup>54</sup> François Le Lionnais, *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 201.

Tomando algunas libertades con la cronología, François Le Lionnais califica de "plagio por anticipación"<sup>55</sup> a toda obra del pasado cuya originalidad solo se revela realmente gracias a la intervención de un sucesor. El plagio oulipiano se pretende depuración de una literatura a menudo sobrecargada de elementos superfluos. Se trata de sacar de su caparazón la esencia misma del poema. Así, Raymond Queneau pretende eliminar "la parte redundante" de ocho poemas de Stéphane Mallarmé, también llamado "Phane armé". El principio es simple: solo se retienen del poema las partes con rima, las que entonces dan un poema *haikaisante*. De esta manera, lejos de perder el sentido del original, el poeta recoge "un luminoso elixir". "El virgen, el vivaz y el bello día de hoy..." libra entonces su esencia:

¡Golpe de ala ebria  
debajo de la nieve etérea,  
hoy  
no voy!\*

Entonces, el que viene después no está condenado al plagio. Las relaciones de pertenencia, una vez relativizadas y, en el mejor de los casos, sublimadas, abren una polifonía en la que las obras se hacen eco como en una orquestación. La influencia pierde allí incluso su carácter unilateral, dado que también los predecesores experimentan una nueva mirada, una nueva lectura. Es la teoría de la reversibilidad de la influencia, extendida a todo el ámbito del arte y según la cual "ya no se escucha a Wagner de la misma manera después de Schönberg, ni a Debussy después

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 73.

\* En la traducción se privilegia la rima del texto en francés de Queneau: "Coup d'aile ivre, / sous le givre, / aujourd'hui / pas fui!". El poema de Mallarmé que funciona como intertexto es el comienzo de "Improvisation I": "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre / Ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!". [N. de la T.]

de Boulez".<sup>56</sup> Cada artista atrae hacia sí a su precursor, imponiéndole una visión y un sentido diferentes, renovados según su contexto histórico y su propia cultura.

Finalmente, la originalidad solo puede ocupar un lugar dentro de una compleja red de filiaciones y pertenencias. Procede de un acto de sublimación por medio del cual el escritor se hace autor, capaz, por fin, de escribir en su propio nombre. El escritor original se deja reconocer por la marca de su estilo: se dice "Esto es Zola", "esto es Modigliani"... Pero no por ello el estilo es el fruto de una creación *ex nihilo*. Algunas veces, muchas obras, muchos estilos deben sucederse para que uno de ellos, por comparación, por efecto retroactivo, se haga reconocer como original. Una obra no solo es original en relación con sus predecesores; también puede revelarse como tal teniendo en cuenta a los sucesores y según un orden cronológico fluctuante.

De todos modos, un consejo... Si usted se siente acosado por el plagio, si duda de su originalidad, entonces, ¡relea el simpático retrato de "Monsieur le plagiaire"!<sup>57</sup> Es un test... ¿Se reconoce? ¡Deje de escribir y abandone ese disfraz ridículo de "don Juan impotente"! La originalidad es cuestión de algunos pocos. Dejemos esto entonces... Es cierto que nos resulta fácil elogiar el préstamo y recordar que Rousseau tenía su "almacén de ideas": todo pensamiento está hecho de referencias. ¡El árbol es el que tapa el bosque! Profundo bosque de la verdad interna, de la autenticidad de ser uno mismo. En estos tiempos de *zapping* y de *sampling*, no debemos tener miedo de rehabilitar la originalidad como expresión única de un pensamiento poderoso. Paul Audi pondera con cierta gravedad una forma de autoridad del pensamiento que se edifica "como la sinceridad de un 'ser para sí', como la autenticidad de un 'ser sí mismo', como la veracidad

<sup>56</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, col. Poétique, 1994, p. 284 [trad. esp.: *La obra de arte. Inmanencia y trascendencia*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1997].

<sup>57</sup> Roland Jaccard, *Flirt en hiver*, Paris, Librairie Générale Française, col. Biblio Essais, 1995, pp. 23 y 24.

de un actuar y de un crear 'en nombre de sí': todos modos de 'apropiación', para decirlo en una palabra, que solo se conquista realmente sobre la base de una decisión ética".<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Paul Audi, *L'Autorité de la pensée*, Paris, Presses Universitaires de France, col. Perspectives Critiques, 1997, p. 130.

## XII. El genoma de la escritura

AL PROCLAMAR la muerte del autor, la crítica del siglo xx no puso fin al mito del escritor todopoderoso, creador de una obra concebida como emanación original de su universo mental. El autor, como el ave Fénix, renace indefinidamente de sus cenizas: la eliminación de las referencias socioculturales que no dejan de desestabilizarnos desde las últimas décadas del siglo xx incluso favoreció la vuelta del autor. En efecto, este último aparece como un valor identitario tanto más indispensable cuanto que el campo literario está marcado por una proliferación sospechosa. En la producción editorial actual, híbrida e hipertrofiada, ¿quiénes son los “verdaderos” autores? Cuando cada uno se pone a escribir y pretende ser publicado y, por el mismo motivo, pretende el reconocimiento de su estatus de autor, la pregunta se plantea de manera imperativa. ¿Existen, no obstante, criterios susceptibles de determinar la legitimidad de un autor y por eso mismo la originalidad de su estilo?

### *La búsqueda de “indicadores” estilísticos*

Nos aventuramos a afirmar que la autoridad de un autor está ligada a la calidad intrínseca de su obra y no a criterios externos a ella. Por calidad intrínseca, entendemos la calidad de lo que “hace” a la obra, su literariedad, a saber, “el carácter de lo que es literario”, según la definición de Florence de Chalonge en *Le*

*Dictionnaire du littéraire* [Diccionario de lo literario].<sup>1</sup> “¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”, se preguntaba Jakobson (*Essais de linguistique générale* [*Ensayos de lingüística general*]).<sup>2</sup> A su vez, nosotros nos preguntamos: ¿qué es lo que hace que un texto sea el de un autor en particular, reconocible por ciertos indicadores, ciertas características estilísticas o huellas de la personalidad? En efecto, parece que la historia literaria solo confiere legitimidad a un autor si su estilo demuestra ser identificable entre otros miles: “Esto es Proust”, “Esto es Flaubert...”. El reconocimiento literario del que goza un escritor (aquel que escribe) se basa en la posibilidad de identificar su escritura como única y original. Y por eso es reconocido como autor y, por lo tanto, como alguien que impone su autoridad.

Esta exigencia de autenticidad que, de alguna manera, funda la autoridad del autor no debe llevar por ello a una concepción idealista de la creación literaria, que ignore las influencias y los modelos. Ya hemos mostrado la vanidad de una visión absolutamente prometeica de la inspiración, inevitablemente alimentada por las lecturas anteriores. El escritor auténtico, susceptible de imponer autoridad —de ser reconocido como autor—, es el que ancla en lo más profundo de sí mismo lo que adquirió en sus lecturas y lo asimila a su propia subjetividad para hacerlo revivir en su propia creación. Así, cada autor aumenta, como lo indica la etimología del término, el patrimonio literario al aportar su propia marca. La autoridad del autor resulta de esta capacidad para producir, para hacer existir lo nuevo a partir de un existente nutricio.

Pero ¿cuál es esa marca original que funda la autoridad del autor? La producción realizada por el autor no se reduce a la emergencia concreta de un texto inédito; todavía falta que ese texto sea en sí portador de un impulso vital que genere sentido,

<sup>1</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques y Alain Viala (dirs.), *Le Dictionnaire du littéraire*, París, Presses Universitaires de France, col. Quadrige, 2004, p. 348.

<sup>2</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963 [trad. esp.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975].

que sea un revelador del mundo de una manera original. Paul Audi resalta esta característica de la autoridad del autor, que debe ser autoridad del pensamiento:

Porque nada justificará nunca que el autor, precisamente en su condición de auctor, en su condición de poseedor de una auctoritas, sea exclusivamente un “productor de textos” o un “iniciador de discursividad”; al contrario, todo invita a pensar que se esfuerza por ser un ejecutor de la significación del Mundo, un descubridor del Sentido, o, para darle a su estatus una acepción más amplia, un auténtico autor (actor) del pensamiento.<sup>3</sup>

La autoridad literaria reside tanto en el pensamiento como en la concretización de ese pensamiento, ya que la distinción contenido-forma es obsoleta desde ese punto de vista. Por este motivo, la autoridad literaria se relaciona tanto con la ética como con la estética.

Entonces, chocamos con la inmensa dificultad de erigir una especie de documento de identidad literaria del autor, susceptible de determinar en qué consiste la “esencia” de la obra. Claramente, el alto nivel de literariedad de un texto es el que le confiere a su autor su legitimidad, su autoridad en el campo literario. Por literariedad, hay que entender el estilo en su sentido pleno, a riesgo de devolver a ese término discutido, supuestamente superado, sus cartas de nobleza. “El estilo es, a la vez, los rasgos característicos de lo que se dice y de la forma en que se lo dice, del tema y del modo de redacción, del contenido y de la forma”, recuerda Nelson Goodman.<sup>4</sup> Este último también utiliza el término “verdadera esencia del estilo” para mencionar lo que caracteriza la identidad estilística de un escritor. Al respecto, Goodman consi-

<sup>3</sup> Paul Audi, *L'Autorité de la pensée*, París, Presses Universitaires de France, col. Perspectives Critiques, 1997, p. viii.

<sup>4</sup> Nelson Goodman, “Le statut du style”, en Nelson Goodman y Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*, trad. y pres. de Roger Pouivet, París, L'Éclat, col. Tiré à Part, 1990, p. 38.

dera como determinantes la “estructura de la frase”, “su forma rítmica”, “la utilización de la repetición, de la antítesis”... pero esos criterios son muy sucintos y puramente orientativos y harán falta muchos para establecer una lista pertinente y fiable de las características estilísticas de una obra: “Hay propiedades estilísticas completamente significantes que son tan sutiles que sólo se descubren después de un largo esfuerzo”,<sup>5</sup> agrega Goodman, reconociendo así la complejidad de la tarea. Sin embargo, hay una prueba de que la tarea no es irrealizable: el género del pastiche ¿no procede acaso de la identificación en un texto de sus características estilísticas en su dimensión a la vez formal y temática?

Georges Molinié propone denominar “estilemas” a esos “rasgos específicos de la literariedad”<sup>6</sup> o propiedades estilísticas o hechos de estilo que determinan la esencia de una obra. He aquí su definición del estilo: “El estilo sería, entonces, un reagrupamiento determinado de estilemas que expresan o simbolizan contenidos constituidos por datos externos a la lengua (en este caso, esos contenidos no pueden ser más que los componentes de una visión del mundo, de una cultura)”.<sup>7</sup> Precisamente, el método spitzeriano de análisis estilístico corresponde a una concepción del estilo que supone a la vez cierta tecnicidad pero también un humanismo según el cual el análisis literario se relaciona con una identificación del “espíritu del texto”. En su homenaje a Leo Spitzer, Jean Starobinski explica cómo el especialista en estilística saca a la luz “el poder organizador” de una obra y cómo “la diversidad dispersa de los hechos observados puede ser reducida a la unidad de un propósito (de un ‘espíritu’, un ‘temperamento’)”.<sup>8</sup> A través del análisis estilístico, se busca captar la esencia de la obra,

<sup>5</sup> Nelson Goodman, “Le statut du style”, *op. cit.*, p. 47.

<sup>6</sup> Georges Molinié, “Le style en sémiostylistique”, en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu’est-ce que le style?*, Paris, Presses Universitaires de France, col. Linguistique Nouvelle, 1994, p. 201.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>8</sup> Leo Spitzer, *Études de style*, precedido por Jean Starobinski, *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque des Idées, 1970; reed. col. Tel, 1980, p. 9.

que “reenvía al alma del autor”.<sup>9</sup> Concretamente, el método de Spitzer consiste en “percibir un desvío estilístico en relación con el uso normal, evaluar ese desvío, calificar su significación expresiva”. Si, en Spitzer, esta primera etapa procede de la intuición, en un segundo momento propone “establecer el denominador común de todas esas desviaciones” a fin de “encontrar el *étimon* espiritual común”.<sup>10</sup> Por lo tanto, por medio de una sucesión de vaivenes entre las diferencias estilísticas particulares y una aspiración global del texto, Spitzer tiende progresivamente a definir la esencia original: es el método del “círculo filológico”; “primero el detalle, después el conjunto, luego otra vez el detalle, etcétera”.<sup>11</sup>

Del método de Spitzer, fundado en la búsqueda del desvío, se deduce que haría falta ser capaz de determinar un conjunto de características estilísticas que correspondan a la escritura neutra, no individualizada y que no incluya la huella de su autor de manera original. Este conjunto serviría de patrón a partir del cual se podría evaluar el grado de originalidad del genoma de tal o cual escritura. Pero, durante el coloquio de 1991 “Qu’est-ce que le style?” [¿Qué es el estilo?],<sup>12</sup> Robert Martin recordó que la noción de desvío es muy criticada desde los años cincuenta. En efecto, ella choca con la “objeción, que se puede juzgar insalvable, de que no existe el estilo neutro, el grado cero de la escritura. Sin embargo, el desvío en relación con el contexto, la emergencia del hecho inesperado y por ende significativo (tal como lo pudo ilustrar Michel Riffaterre), vuelve a dar a la noción una nueva vitalidad”. Entonces, hay que comprender que el desvío no es tal en relación con una norma —que de todos modos no existiría—, sino en relación con un contexto textual. Recurrir al análisis estadístico aclara: “En lugar de referirse a un texto que sería estilísticamente incoloro, se puede recurrir a masas textuales en las que, por la

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 18 y 19.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>12</sup> Robert Martin, citado en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu’est-ce que le style?*, *op. cit.*, p. 9.

abundancia misma de los hechos que contienen, se compensan y de alguna manera se anulan".<sup>13</sup> Así, cuando Étienne Brunet realizó su análisis léxico comparativo de las novelas de Giraudoux y de Proust, gracias al programa Hyperbase, se basó en el corpus modelo del *Trésor de la langue française de 1789 à nos jours*.<sup>14</sup>

### La computadora y la secuenciación del genoma de la escritura

Si hacemos referencia explícita al análisis textual digital, es porque el desarrollo y la adaptación de programas de textometría tales como Hyperbase o Lexico nos parecen prometedores. La textometría, como lo resume Serge Heiden,<sup>15</sup> es una disciplina que

se desarrolló en Francia a partir de los años setenta, en la línea de las investigaciones pioneras de Pierre Guiraud (1954, 1960) y de Charles Muller (1968, 1977) en estadística léxica (evaluación de la riqueza del vocabulario de un texto, vocabulario característico de un texto). Además, la textometría retoma y continúa los métodos de análisis de datos (análisis factoriales, clasificaciones) desarrollados por Jean-Paul Benzécri (1973) y ya aplicados por él a los datos lingüísticos: tales técnicas permiten generar cartografías sintéticas y visuales de las palabras y de los textos tal como estos se relacionan o se oponen dentro de un corpus.

Los hechos de estilo o "hechos de textura", como los califica Jean-Michel Adam haciendo referencia a la terminología ge-

<sup>13</sup> Robert Martin, citado en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?*, op. cit., pp. 9 y 10.

<sup>14</sup> Étienne Brunet, "Proust et Giraudoux", en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, núm. 5-6, septiembre-diciembre de 1983, pp. 823-841.

<sup>15</sup> Serge Heiden, "Qu'est-ce que la textométrie?", en *Textométrie. Fédération des recherches et développements en textométrie autour de la création d'une plateforme logicielle ouverte*, disponible en línea: <<http://textometrie.ens-lsh.fr/spip.php?article69>> (subido el 26 de mayo de 2008).

nettiana,<sup>16</sup> existen en cantidad infinita. De todos modos, se puede suponer que una cantidad suficientemente importante de ellos podría ser codificada por un programa. Así, la herramienta informática reforzará los recursos de la crítica literaria que tradicionalmente se dedica a destacar las "constantes de la textura"<sup>17</sup> que caracterizan una escritura: la frase larga de Proust, el "preciosismo" del vocabulario giralduciano, el "grado cero" de la escritura de Camus... Sin embargo, la cuestión es saber si, a partir de esas marcas literarias, es posible atribuir a cada autor un documento de identidad estilístico —al menos dentro de un mismo género, ya que sabemos hasta qué punto las exigencias del género, en particular las de la poesía o del teatro, determinan no solo la elección de las formas literarias sino también los registros de estilo e incluso las temáticas—. Como sugiere Dominique Maingueneau, el género de la novela como terreno de experimentación es más seguro a priori que la poesía o el teatro. "En efecto, en el teatro, nos enfrentamos a una multiplicidad de puntos de vista y todo un conjunto de exigencias técnicas que borran la relación directa entre el autor y el texto que sería 'la expresión' de su subjetividad."<sup>18</sup> La novela, "texto monofónico" y menos sujeto a las "reglas" inherentes al género, parece más adaptado para la identificación de las formas-sentidos. Dentro de un mismo género, y en un primer momento podríamos limitarnos a la experimentación en las novelas de un mismo autor, nos dedicaremos a localizar las constantes, tanto en los niveles léxico y temático como sintáctico y rítmico, e incluso sonoro.

Ahora, habría que ponerse de acuerdo acerca de los indicadores más significativos, entre todos los elementos de todos los órdenes que constituyen la gramática de la escritura: naturaleza, funciones de las palabras, tiempos, modos verbales, formas de

<sup>16</sup> Jean-Michel Adam, "Style et fait de style: un exemple rimbaldien", en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?*, op. cit., p. 18.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>18</sup> Dominique Maingueneau, "L'horizon du style", en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?*, op. cit., p. 191.

singular y plural, de masculino y femenino, estructuras paratáxicas o hipotáxicas, efectos sonoros, imágenes, temas, etc. Así, el procedimiento intuitivo de Spitzer podría verse reforzado con un método sistemático. Una vez fijada una lista muy provisoria de criterios de identificación de la escritura, se probaría su pertinencia en textos, después de haberlos codificado para cuantificar tal o cual forma literaria. El hecho de recurrir a un programa, o a varios, permitiría recolectar y cruzar todas esas informaciones. Según los resultados obtenidos después de la experimentación sobre varios corpus, aparecerían y se retendrían de manera prioritaria los criterios más distintivos.

Por medio de este método de análisis textual, ¿se podría esperar resolver ciertos enigmas capaces de poner en tela de juicio la paternidad de un autor y, por ende, su autoridad? Por ejemplo, ¿se podría acabar con el enigma acerca de la atribución de las grandes comedias de Molière o de ciertas obras de Shakespeare? Utilizando los mismos argumentos que Dominique Mainueneau, Étienne Brunet considera que el corpus en cuestión, a saber, obras de teatro, no se adapta mucho a este tipo de estudios en razón del fuerte magnetismo del género. Los géneros de la comedia y la tragedia implican exigencias estilísticas tan fuertes que la marca del autor se encuentra borrada. Se corre el riesgo de encontrarse con dos bloques de obras, de un lado, una mezcla de comedias de dos dramaturgos y, del otro, las tragedias de Corneille. Habría que limitarse a corpus homogéneos desde dos puntos de vista: corpus que pertenezcan a un mismo género literario y que correspondan al período de madurez de los autores, al momento mismo en que las dominantes estilísticas pudieron estabilizarse. Así, se evitarán los deslices interpretativos.

Jean Rousset insiste en la necesidad de elegir un corpus que, con la mayor certeza posible, permita encontrar en él al autor, su visión, su alma. E insiste en referirse a Leo Spitzer, quien

nos brinda modelos de estudios estilísticos establecidos sobre la unión de la palabra y el pensamiento: un desvío, un accidente de lenguaje, si está bien elegido, traicionará "un centro afectivo" del

autor que al mismo tiempo es un principio de coherencia de la obra. [...] Concepción moderna del estilo, que ya no es un instrumento personal, sino, al contrario, lo más individual que hay.<sup>19</sup>

Esta concepción identitaria del estilo implica dedicar el análisis estilístico a "una obra aislada", tratada como "un organismo vivo". En efecto, ¿no es aleatorio buscar la identidad literaria de un autor en su obra completa, sin distinguir géneros o períodos de composición? Jean Rousset se pregunta: "El autor ¿está igualmente presente en el poema y en las notas periodísticas?". Si es así, solo puede estarlo de manera diferente. Entonces, se tratará de acordar, antes del análisis, qué tipo de corpus permite la mejor identificación de la esencia literaria de un autor. Tomando como ejemplo a Flaubert, Jean Rousset recomienda distinguir claramente entre corpus de diferentes naturaleza y género: "Por lo tanto, ¿habrá que admitir grados variables de presencia, según la naturaleza del escrito considerado?". Su respuesta no deja ninguna ambigüedad: "La correspondencia de Flaubert nos resulta muy valiosa, pero en el Flaubert escritor de cartas no reconozco al Flaubert novelista. [...] Más que elegir entre los dos Flaubert, conviene admitir a uno y otro, pero ubicándolos en niveles distintos de plenitud y verdad". Comparémos esta postura: el documento de identidad de un mismo autor puede variar según se exprese en una novela de madurez o en un diario de juventud o en una autobiografía escrita en el crepúsculo de la vida. Seguramente su capacidad para afirmar una personalidad estilística original y relativamente duradera es la que le da un nivel de autoridad y reconocimiento literario. Se puede suponer que alrededor de esa huella estilística, fuertemente marcada en la obra principal de un autor, puedan gravitar elementos menores desde el punto de vista estilístico correspondientes a escritos de un nivel inferior "de plenitud y verdad", según los términos de Jean Rousset. Al mismo tiempo, esa huella estilística solo es verdaderamente representativa de la personalidad del autor si no nos con-

<sup>19</sup> Jean Rousset, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, pp. xviii-xxi.

tentamos con un solo texto de la obra completa, por importante que sea. Finalmente, en la superposición de varios textos de géneros y períodos similares es donde aparecerá el documento de identidad literaria del autor de una manera más completa y precisa.

El ejemplo de Gary-Ajar despierta nuestra curiosidad dado que responde a nuestros interrogantes y puede servir de test para nuestras experimentaciones. En efecto, Romain Gary, por un sorprendente don de ubicuidad literaria, fue capaz de escribir en un mismo período de cinco años dos corpus novelescos de un estilo diferente, bajo dos seudónimos diferentes, el de Gary y el de Émile Ajar. *Gros-Câlin [Mimos]*, *La Vie devant soi [La vida ante sí]*, *Pseudo [Seudo]* y *L'Angoisse du roi Salomon [La angustia del rey Salomón]* se publican respectivamente en 1974, 1975, 1976 y 1979 con el seudónimo de Émile Ajar. En forma paralela, con el seudónimo de Romain Gary se publican *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable [Próxima estación, final del trayecto]* en 1975; *Clair de femme [Claro de mujer]* y *Charge d'âmes [Carga de alma]* en 1977.<sup>20</sup> Dado que el género literario y el período de creación son similares para los dos corpus, el trabajo de comparación parece posible. La voluntad de Romain Gary de renovar su estilo y su universo creativo ¿podría seguir engañando los análisis de identificación textual así como había logrado engañar a sus contemporáneos? O bien, al contrario, ¿se podrá encontrar un mismo documento de identidad literario para Ajar y Gary, pese a las aparentes diferencias de estilo, sabiendo que no son sino una misma persona? ¿Existen métodos de análisis textual digital lo suficientemente eficaces como para reconocer la misma matriz detrás de dos nombres y dos obras distintas? “Las semejanzas en la diversidad y las permanencias en la sucesión a menudo son las señales de una identidad profunda”, afirma Jean Rousset<sup>21</sup> basándose en la noción

<sup>20</sup> La novela *Les Têtes de Stéphanie [Las cabezas de Stéphanie]* (1974) fue escrita con el seudónimo de Shatan Bogat y otra novela publicada en este mismo período de cinco años, en 1979, *Les Clowns lyriques [Los payasos líricos]*, de hecho, es la novena versión de *Couleurs du jour [Los colores del día]* publicada en 1952.

<sup>21</sup> Jean Rousset, *Forme et signification...*, op. cit., p. xx.

de “esencia” espiritual apreciada por Proust: “Entre dos cuadros de un mismo pintor percibe una misma sinuosidad de perfiles, una misma pieza de tela, una misma silla, que muestran entre los dos cuadros algo en común: la predilección y la esencia del espíritu del pintor”.<sup>22</sup> Con recursos de análisis predefinidos, ¿se puede planear reconocer el aire detrás de las palabras, como lo hacía Proust de manera totalmente intuitiva? “Desde que leía a un autor, de inmediato distinguía bajo las palabras la melodía de la canción, que en cada uno es diferente a la de todos los demás.”

Los desafíos científicos y técnicos son importantes, tanto en el ámbito del análisis literario como en el de la investigación jurídica en materia de falsificación y, por último, en el de la informática, de acuerdo con una dinámica interdisciplinaria constructiva. Los especialistas en literatura, a veces reticentes al principio mismo de una automatización, incluso parcial, del análisis textual, encontrarán en este procedimiento ecos a sus propias interrogantes acerca de los fenómenos de intertextualidad, reescritura o firma de autor. Los jueces y los abogados apreciarán poder recurrir a una herramienta de análisis comparativo que facilitará el trabajo de correlación entre los diferentes puntos de contacto. En cuanto a los informáticos, ven con interés cómo emergen nuevas necesidades que llevan a nuevas investigaciones para satisfacer exigencias surgidas de interrogantes sobre la propia naturaleza de la materia textual.

De estas investigaciones se puede llegar a la conclusión de que sigue estando abierto un gran laboratorio para intentar dar a la noción de “autoridad literaria” fundamentos más fiables, de naturaleza no tanto institucional o mediática sino literaria. Por literaria hay que entender estilística, en el sentido de que el estilo es la esencia de la obra como emanación misma del alma del autor.

<sup>22</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, col. Idées, 1965, p. 360 [trad. esp.: *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, trad. de Javier Albiñana, Barcelona, Tusquets, 2005].

## Conclusión

A VECES me pregunto sobre mi predilección por el tema del plagio. Seguramente tenía que alejar, de manera más o menos consciente, tanto un miedo como una fascinación; fascinación por otro, un autor, al que uno tiende a identificarse... Sea lo que sea, el recuerdo del relato de Balzac intitulado *Le Chef-d'œuvre inconnu* [*La obra maestra desconocida*] tiene algo que ver: una búsqueda de absoluto que gira en torno al garabateo infame... Si bien el pintor balzaciano había alcanzado la belleza artística en su tela, la había destruido por un terrible sentimiento de insatisfacción. Es que pensaba que no había logrado una suerte de compromiso entre su ideal y los medios para plasmarlo: los colores de la paleta, las técnicas bien asimiladas de dibujo y pintura... Lo que lo obsesionaba era el acabamiento de una obra que extraía de ella y solo de ella los medios de su existencia: la obra absoluta, aquella que despreciaba cualquier referencia a toda exterioridad, a toda anterioridad, para ser realmente ella y solo ella. Sueño propiamente inhumano, que da cuenta de una *hybris* condenable. Como Ícaro, el artista aspira a no tocar más la tierra —ni ninguna referencia, ni cualquier tipo de deuda—, y encuentra allí el término de una ambición desmesurada.

El plagio se halla en lo opuesto de la originalidad absoluta, pero nace del mismo sueño. El plagiario también aspira a la obra maestra. Pero está tan vacío de sí mismo que le alcanza —según cree— con convertirse en otro, cortando amarras con su interioridad; rechazando cualquier referencia a sí mismo, a no ser mistificadora; él también corre el riesgo de perderse.

¿Cuál es la justa medida entre el vacío y el absoluto? ¿Cómo conquistar una originalidad a la que sea posible supeditar las condiciones de su realización y que esté dotada, en definitiva, de poder de sublimación? De pura cuestión estética, el plagio se ha ido transformando en un asunto de intereses financieros. El arsenal jurídico y las apuestas comerciales dominan actualmente el campo literario. La circulación de los textos se ha acelerado con el progreso de las técnicas de reproducción. Hoy el acceso a los libros es mucho más elevado y, paralelamente, se ha desarrollado un sistema de protección que no hace más que reflejar la consolidación del estatuto del individuo. Esa es la paradoja: el autor, actualmente erigido como una fortaleza, jamás ha sufrido tantas tentaciones de plagio.

Se ha llegado a soñar con una solución "científica" para esta búsqueda de autenticidad. Por eso hemos convocado la herramienta jurídica e incluso, luego, ¡la máquina informática!

Quizá las computadoras permitirán algún día medir exactamente el grado de influencia de los autores del pasado sobre una obra ulterior. Bastaría que las obras de esos grandes predecesores fuesen completamente "almacenadas" no solo desde el ángulo del vocabulario, sino también de los pares y grupos de palabras, e incluso de los ritmos.<sup>1</sup>

"Bastaría"... No estamos seguros de que un día podamos reducir una obra a una ecuación matemática, por más compleja que sea. Contrariamente a la máquina, la obra es como el organismo, irreductible a la suma de sus partes... ¿Acaso Shakespeare resistirá al programa Shaxicon del joven investigador californiano Donald Forster? "La técnica informática de análisis de frecuencia de formulaciones es imparable." Y argumenta:

Todos los escritores tienen a su disposición miles de palabras que sencillamente no usan. Las palabras escapan y regresan al léxico

<sup>1</sup> Michel Tournier, *Le Vent Paraquet*, París, Gallimard, col. Folio, 1977, p. 53 [trad. esp.: *El viento paráclito*, trad. de Eduardo Lasca, Madrid, Alfaguara, 1994].

activo de un autor. Pero en cierto momento de su carrera, él o ella tienen tendencia a emplear las mismas palabras de manera altamente repetitiva, incluso cambiando de contexto.<sup>2</sup>

Por medio de este procedimiento, Donald Forster pretendió haber autenticado un poema de Shakespeare, que evoca la muerte de un tal William Peter y que está firmado por W. S. Asimismo, citemos las conclusiones, rebosantes de sentido común, de René de Ceccatty en ese mismo artículo: "Se trata de palabras y no de estilo. De formulación y no de pensamiento"; ¡de la imposibilidad de construir un archivo de estilos y una cartografía del pensamiento!

Esto no significa que renunciemos a la asistencia de la informática para completar las herramientas de análisis literarios, que tampoco carecen de cierto tecnicismo... En lugar de escapar a un tema tabú, es conveniente, en cambio, proseguir con este trabajo de autenticación y afinar los criterios de reconocimiento. Ciertamente, ¿qué importa de dónde proviene uno, siempre y cuando esté presente? Pero cabe destacar que ese estar es el fruto mismo de un origen que, aunque se nos escape, nos gobierna. Hallar el origen de una obra lleva a apreciar mejor su influencia sobre nosotros mismos. El plagio es una parte que integra la creación literaria. Es un hilo que trae hacia él el núcleo de la obra. "El anonimato literario no nos resulta soportable; lo aceptamos solo a título de enigma."<sup>3</sup> Por lo tanto, perseguimos al autor a través del plagio. El autor, según san Jerónimo, se define a partir de cuatro criterios. Se reconoce por "cierto nivel constante de valor" y por "cierto campo de coherencia conceptual y teórica".<sup>4</sup> Además, corresponde a una "unidad estilística". Por último, "el autor todavía es quien permite sobrepasar las con-

<sup>2</sup> *Le Monde*, 19 de junio de 1996, p. 27.

<sup>3</sup> Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" [1969], en *Littoral*, núm. 9, 1983, p. 14 [trad. esp.: *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010].

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 15.

tradiciones que pueden desplegarse en una serie de textos". En consecuencia, "el principio de cierta unidad de escritura" es lo que se impone en la mente del lector como línea de mira, a pesar de las transformaciones, las deformaciones y las irregularidades del recorrido creador...

## Bibliografía

- ACKROYD, Peter, *Chatterton*, Londres, Hamish Hamilton, 1987; trad. fr.: *Chatterton*, trad. de Bernard Turle, París, Le Promeneur y Quai Voltaire, 1988 [trad. esp.: *Chatterton*, trad. de Ana Pascual, Barcelona, Edhasa, 1993].
- ADAM, Jean-Michel, "Style et fait de style: un exemple rimbaldien", en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?*, París, Presses Universitaires de France, col. Linguistique Nouvelle, 1994.
- AJAR, Émile (seudónimo de Romain Gary), *L'angoisse du roi Salomon*, París, Le Mercure de France, 1979 [trad. esp.: *La angustia del rey Salomón*, trad. de Victoria Cirlot y Noëlle Boer, Barcelona, Plaza & Janés, 1981].
- , *Gros-Câlin*, París, Le Mercure de France, 1974 [trad. esp.: *Mimos*, trad. de María Sol Kliczkowski Wladimirski, Madrid, A. Asppan, 2007].
- , *Pseudo*, París, Le Mercure de France, 1976.
- , *La Vie devant soi*, París, Le Mercure de France, 1975 [trad. esp.: *La vida ante sí*, trad. de Ana María de la Fuente Rodríguez, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 1997].
- AKAKIA-VIALA (seudónimo de Antoinette Allévy) y Nicolas Bataille (seudónimo de Roger Bataille), *Comment ont fait du Rimbaud. La Table ronde*, núm. 78, junio de 1954, pp. 127-138.
- ALBALAT, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* [1901], París, Armand Colin, 1991 [trad. esp.: *El arte*

- de escribir – *La formación del estilo*, Buenos Aires, Atlántida, col. Oro, 1961].
- ARDISSON, Thierry, *Pondichéry*, París, Albin Michel, 1993.
- ARIÈS, Paul, *Le Retour du diable*, París, Golias, 1997.
- ARMEL, Alette, "Minh Tran Huy a bien écrit La Double vie d'Anna Song – Entretien", disponible en línea: <<http://aliette-armel.blogs.nouvelobs.com/archive/2009/10/23/minh-tran-huy-a-bien-ecrit-la-double-vie-d-039-anna-song-ent.html>> (puesto en línea el 23 de octubre de 2009).
- ARON, Paul, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français de la Renaissance à nous jours*, París, Presses Universitaires de France, col. Les Littéraires, 2008.
- ARON, Paul, Denis Saint-Jacques y Alain Viala (dirs.), *Le Dictionnaire du littéraire*, París, Presses Universitaires de France, 2002; nueva ed.: col. Quadrige, 2004.
- ASSOULINE, Pierre, "L'affaire Beyala rebondit", en *Lire*, núm. 252, febrero de 1997, pp. 8-11.
- , "Plagiats, nouvelles accusations", en *Lire*, núm. 196, enero de 1992, pp. 23-31.
- ATTALI, Jacques, *Histoire du temps*, París, Fayard, 1982 [trad. esp.: *Historia del tiempo*, trad. de José Barrales Valladares, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001].
- , *Verbatim*, París, Fayard, 1993.
- AUDI, Paul, *L'Autorité de la pensée*, París, Presses Universitaires de France, col. Perspectives Critiques, 1997.
- AUGERON, Mickaël, "Coligny et les Espagnoles à travers la course (1560-1572): une politique maritime au service de la cause protestante", en *Coligny, les protestants et la mer*, París, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1997, pp. 155-176.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández de, *Nouvelles aventures de l'admirable don Quichotte de la Manche*, trad. fr. de Alain-René Lesage, edición crítica de David Álvarez, París, Champion, col. Sources Classiques, 2009; ed. orig.: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Tarragona, F. Roberto, 1614.
- AZÉMA, Marcelle, *De la responsabilité civile de l'écrivain*, tesis doctoral, Université de Bordeaux, Imprimerie J. Bière, 1935.

- BAETENS, Jan (ed.), *Le Combat du droit d'auteur* (antología histórica seguida de una entrevista con Alain Berenboom), París, Les Impressions Nouvelles, 2001.
- BAJTIĆ, Mijaíl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. de Daria Olivier, París, Gallimard, col. Bibliothèque des Idées, 1978; reed. col. Tel, 1987 [trad. esp.: *Estética y teoría de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989].
- , *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. fr. de Andrée Robel, París, Gallimard, col. Bibliothèque des Idées, 1970 [trad. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1998].
- , *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski (Problemy tvorčestva Dostoïevskogo)*, Leningrado, 1929 [trad. esp.: *Problemas de la poética de Dostoïevski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986].
- BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, París, Charles Furne, 1846 [trad. esp.: *La obra maestra desconocida*, trad. de Iair Kon, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006].
- , *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, en *Le Gars*, París, Urbain Canel, 1829; París, Vimont, 1834 [trad. esp.: *Los chuanes o Bretaña en 1799*, trad. de Agustín Cerezales, Madrid, Emesa, 1977].
- , *La Comédie humaine*, París, Charles Furne, 1842 [trad. esp.: *La comedia humana*, 7 vols., trad. de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1987-1991].
- , "Notes remises à Messieurs les députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire" (3 de marzo de 1841), en *Œuvres III*, París, Louis Conard, 1940, pp. 417-434.
- , *Une ténébreuse affaire*, París, Souverain et Lecou, 1843 [trad. esp.: *Un asunto tenebroso*, trad. de Lincoln Maiztegui, Barcelona, Bruguera, 1980].
- BARREAU, Jean-Claude, *Oublier Jérusalem*, Arles, Actes Sud, 1989.
- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* [1968], París, Seuil, 1984 [trad. esp.: *El susurro del lenguaje*,

- trad. de Cristina Fernández Medrano, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009].
- , *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 y 1972 [trad. esp.: *El grado cero de la escritura*, trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005].
- , "Texte (théorie du)", *Encyclopædia universalis*, Paris, 1989, pp. 996-1000 [trad. esp.: "Texto (teoría del)", en *Variaciones sobre la escritura*, trad. de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002].
- BAUDELAIRE, Charles, *À une courtisane, poème inédit de Charles Baudelaire après le manuscrit original*, ed. de Pascal Pia, Paris, J. Fort, 1925.
- , *Années de Bruxelles*, ed. de Pascal Pia, Paris, La Grenade, 1927.
- , *Œuvres*, ed. de Yves-Gérard Le Dantec, 2 vols., Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1931.
- BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Minuit, 2010.
- BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, R. Leers, 1697.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, 4 vols., Paris, Bordas, 1994.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, Daniel Couty y Alain Rey (dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française* [1984], 3 vols., Paris, Bordas, 1994.
- BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963; reed. 2 vols., col. Folio, 1972 [trad. esp.: *La fuerza de las cosas*, trad. de Ezequiel de Olaso, Buenos Aires, Sudamericana, 1979].
- BÉHAR, Henri, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Champion, 2003.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Un roman français*, Paris, Grasset, 2009 [trad. esp.: *Una novela francesa*, trad. de Francesc Rovira, Barcelona, Anagrama, 2011].
- BELLAUNAY, Henri, *Petite anthologie imaginaire de la poésie française*, Paris, Fallois, 1992; reed. con pref. de Jean d'Ormesson, Paris, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 2000.

- BEN JELLOUN, Tahar, *L'Ange aveugle*, Paris, Seuil, 1992 [trad. esp.: *El ángel ciego*, trad. de Malika Embarek, Barcelona, Península, 1994].
- , *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985 [trad. esp.: *El niño de arena*, trad. de Alberto Villalba, Barcelona, Península, 1987].
- , *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987 [trad. esp.: *La noche sagrada*, trad. de Alberto Clavería, Barcelona, Península, 1988].
- BÉNABOU, Marcel, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Hachette, col. Textes du XX<sup>e</sup> Siècle, 1986 [trad. esp.: *¿Por qué no he escrito ninguno de mis libros?*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1994].
- BENOIT, Pierre, *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel, 1919 [trad. esp.: *La Atlántida*, trad. de Juan Manuel Salmerón Arjona, Barcelona, RBA, 2012].
- , "Comment j'ai écrit *L'Atlantide*", en *L'Écho de Paris*, 2 de febrero de 1920, pp. 1 y 2.
- BENZÉCRI, Jean-Paul (dir.), *L'Analyse des données. Leçons sur l'analyse factorielle et la reconnaissance des formes et travaux*, Paris, Dunod, 1973.
- BERNET, Charles, "La distance intertextuelle et le théâtre du Grand Siècle", en *Mélanges offerts à Charles Muller pour son centième anniversaire (22 septembre 2009)*, textos reunidos por Christian Delcourt y Marc Hug, Paris, CILF, 2009, pp. 87-89.
- BERTRAND, André René, *Le Droit d'auteur et les droits voisins*, Paris, Masson, 1991.
- , "La France est-elle encore un pays de droit... d'auteur?", *Cahiers du Droit d'Auteur*, núm. 36, marzo de 1991, pp. 1-5.
- BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005.
- BESSON, Philippe, *L'Enfant d'octobre*, Paris, Grasset, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*, trad. fr. de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976; ed. orig.: *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1975 [trad. esp.: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. de Silvia Furió, Barcelona, Crítica, 1977].

- BEYALA, Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.
- , *Les Honneurs perdus*, Paris, Albin Michel, 1996 [trad. esp.: *Los honores perdidos*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Seix Barral, 1997].
- , *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.
- BILOUS, Daniel y Nicole, "La manière deux (Pour une didactique du pastiche)", en Claudette Oriol-Boyer (dir.), *La réécriture*, Actas de la Université d'été de Cerisy-la-Salle, 22-27 de agosto de 1988, Grenoble, Ceditel, 1990, pp. 125-139.
- BITSCHNAU, Patricia, *Le Gadjó*, Paris, Olivier Orban, 1984.
- BLOY, Léon, *Histoires désobligeantes seguidas de Belluaires et porchers*, pref. de Hubert Juin, Paris, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, 1983.
- BOBLET, Marie-Hélène, "Roman historique et Vérité romanesque: *Les Bienveillantes*. Comment le romanesque redonne une mémoire à l'histoire", en *Romanesques*, núm. 3, julio de 2008, Amiens, Encrage, pp. 221-240.
- BOGAT, Shatan (seudónimo de Romain Gary), *Les Têtes de Stéphanie*, Paris, Gallimard, 1974.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique* [1674], en *Œuvres complètes*, ed. de Françoise Escal, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- BOISSIER, Denis, *L'affaire Molière, la grande supercherie littéraire*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 2004.
- BON, François, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, trad. fr. de Paul Verdevoye, nueva ed. aum., Paris, Gallimard, 1965; ed. orig.: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956; ed. aum. en 1960.
- , *Le Livre de sable*, trad. fr. de Françoise-Marie Rosset, Paris, Gallimard, col. Du Monde Entier, 1978; reed. col. Folio, 1983; ed. orig.: *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- BOSCHETTI, Anne, "Légitimité littéraire et stratégies éditoriales", en Roger Chartier y Henri-Jean Martin (dirs.), *Histoire de l'édition française iv. Le Livre concurrencé 1900-1950*, Paris, Fayard, 1991, p. 521.

- BOTA, Cristian y Jean-Paul Bronckart, "Volochinov et Bakhtine: deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut", en *LINX*, núm. 56, 2007, pp. 73-89.
- BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust, le jeu intertextuel*, Paris, Titre, 1990.
- BOURDIEU, Pierre, "Le champ littéraire", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 89, Paris, Seuil, septiembre de 1991.
- , *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, col. Libre Examen, 1992 [trad. esp.: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995].
- BRAHIMI, Denise, "Conversations avec Tahar Ben Jelloun", en *Notre Librairie*, núm. 103, octubre-diciembre de 1990, p. 44.
- BRETON, André, *Flagrant délit. Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du trucage*, Paris, Thésée, 1949.
- BRICON, Étienne, "La profession d'homme de lettres chez les Anciens", en *La Nouvelle Revue*, t. 58, mayo-junio de 1889, pp. 524-544.
- BROWN, Dan, *Da Vinci Code*, trad. fr. de Daniel Roche, Paris, J.-C. Lattès, 2004; ed. orig.: *The Da Vinci Code*, Nueva York, Doubleday, 2003 [trad. esp.: *El código Da Vinci*, Juanjo Estrella, Barcelona Umbriel, 2003].
- BRUCKNER, Pascal, *Les Voleurs de Beauté*, Paris, Grasset, 1997 [trad. esp.: *Los ladrones de belleza*, trad. de Mercedes y María Corral, Barcelona, Tusquets, 1998].
- BRUNET, Étienne, "Proust et Giraudoux", en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, núm. 5-6, septiembre-diciembre de 1983, pp. 823-841.
- [BUTOR, Michel,] *L'Arc*, núm. 39, número especial Michel Butor, 1969.
- BUZZATI, Dino, "Entretiens avec Yves Panafieu", en Yves Panafieu y Michel Suffran, *Dino Buzzati*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- , *Le Désert des Tartares*, Paris, Robert Laffont, 1949 [trad. esp.: *El desierto de los tártaros*, trad. de Carlos Manzano, Gadir, 2005].
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Cumpleaños*, México, Joaquín Mortiz, 1970.

- CAILLEMER, Exupère, *Études sur les antiquités juridiques d'Athènes. La Propriété littéraire à Athènes*, París, A. Durand, 1865-1872.
- CALIFORNIA, J. D. (seudónimo de Fredrik Colting), *60 Years Later Coming Through The Rye*, Nicotext, 2009.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. fr. de Yves Hersant, París, Gallimard, col. Du Monde Entier, 1986; reed. col. Folio, 1992; ed. orig.: *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1989 [trad. esp.: *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Siruela, 1981].
- , *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, París, Seuil, 1981; ed. orig.: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milán, Mondadori, 1994 [trad. esp.: *Si una noche de invierno un viajero*, trad. de Esther Benítez, Madrid, Siruela, 2013].
- CARADÉC, François, *Vie de Raymond Roussel*, París, Pauvert, 1972.
- CARCO, Francis, *L'Homme traqué*, París, Albin Michel, 1922.
- CARRÈRE, Emmanuel, *L'Adversaire*, París, Plon, 2000 [trad. esp.: *El adversario*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2000].
- CASTELLARI, ENZO G. (director), *Tiburón 3 (L'ultimo squalo)*, 1981 [en fr., *La Mort au large*].
- CAVANAGH, Jean-Franck, "Propriété littéraire et artistique", en Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey (dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française* [1984], t. III, París, Bordas, 1994, pp. 1929-1932.
- CAZES, Georgette y Bernard Cazes, *D'Holbach portatif*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- CÉARD, Henry, "L'Œuvre, en Venise sauvée, tragédie d'Otway", en *Le Matin*, 9 de noviembre de 1895, p. 3.
- CELA, Camilo José, *La Cruz de San Andrés*, Barcelona, Planeta, 1994.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (seudónimo de Louis Ferdinand Destouches), "À l'agité du bocal" [1961], en *Œuvres*, París, André Balland, 1967, pp. 413-417.
- , *L'Église*, París, Gallimard, 1926.

- , *Entretiens avec le Professeur Y*, París, Gallimard, 1955 [trad. esp.: *Conversaciones con el profesor Y*, trad. de Mariano Dupont, Buenos Aires, Caja Negra, 2012].
- , *Mort à crédit*, París, Denoël et Steele, 1936 [trad. esp.: *Muerte a crédito*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1987].
- , *Le Voyage au bout de la nuit*, París, Denoël et Steele, 1932 [trad. esp.: *Viaje al fin de la noche*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Edhasa, 2003].
- CELORIO, Víctor Manuel, *El unicornio azul*, México, Grupo, 1986.
- CENDRARS, Blaise, *Aujourd'hui*, París, Grasset, 1931.
- , *L'Homme foudroyé*, pref. de Henry Miller, París, Denoël, 1945 [trad. esp.: *El hombre fulminado*, trad. de Nuria Sales de Bohigas, Madrid, Valdemar, 1999].
- , *Kodak. Documentaire*, París, Stock, Delamain, Boutelleau, col. Poésie du Temps, 1924; 5ª ed., 1926.
- CÉRÉSA, François, *Cosette*, París, Plon, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *L'Ingénieur hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. fr. de César Oudin y Françoise Rosser, rev., corr. y anot. de Jean Cassou, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1949; ed. orig.: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Narciso Ramírez, 1874; reed. Instituto Cervantes y Crítica, 1998.
- , *Nouvelles exemplaires*, trad. fr. y notas de Jean Cassou, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1949; ed. orig.: *Novelas ejemplares* [1613], Madrid, Cátedra, 2009.
- CHABON, Michael, *La Solution finale*, trad. fr. de Isabelle D. Philippe, París, Robert Laffont, 2007; ed. orig.: *The Final Solution*, Nueva York, Fourth Estate y HarperCollins, 2004 [trad. esp.: *La solución final*, trad. de Javier Calvo, Barcelona, Mondadori, 2007].
- CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société: l'ordre des livres. Lecteur, auteur, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, Albin Michel, 1996.
- CHASE, James Hadley, *Eva*, trad. fr. de Robert Vidal, París, Gallimard, col. Série Noire, 1947; ed. orig.: *Eve*, Corgi Childrens, 1975 [trad. esp.: *Eva*, trad. de Estela Canto, Barcelona, RBA, 2008].

CHASSÉ, Charles, *Sous le masque de Jarry, les sources d'Ubu roi*, París, L. Floury, 1921; reed. bajo el título *Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu roi au douanier Rousseau*, París, Nouvelle Revue Critique, 1947.

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, libro XIII, cap. IV: "Incidences. Lord Byron", ed. de Maurice Levaillant y Georges Moulinier, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 416 [trad. esp.: *Memorias de ultratumba*, trad. de José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2005].

—, *Voyage en Amérique*, ed. Richard Switzer, París, Nizet y Marcel Didier, 1964 [trad. esp.: *Viaje a América*, Valencia, Imprenta de D. Mariano de Cabrerizo, 1844].

CHAUDENAY, Roland de, *Dictionnaire des plagiaires*, París, Perin, 1990.

CHIMO, *Lila dit ça*, París, Plon, 1996 [trad. esp.: *La voz de Lila*, trad. de Ignacio Vidal-Foch, Barcelona, Libros del Silencio, 2010].

CHRISTIN, Pierre, *Petits crimes contre les humanités*, París, Métailié, 2006.

CICOGNINI, Giacinto Andrea, *Le fortunate gelosie del principe Rodrigo*, Perugia, S. Zecchini, 1654; reed. Boloña, 1660 y Venecia, 1661.

CLAUDEL, Philippe, "L'autre", en *Les petites mécaniques*, París, Le Mercure de France, 2003.

CLEGG, H. E. y P. W. Ascher, *Neuf sur onze*, París, Bruyère, col. La Cagoule, 1948.

COLOMBET, Claude, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 7ª ed., París, Dalloz, 1994.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main, ou le Travail de la citation*, París, Seuil, 1979.

CONSTANT, Paule, *Confidence pour confidence*, París, Gallimard, 1998; reed. col. Folio, 2000 [trad. esp.: *Confidencia por confidencia*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Tusquets, 1999].

COURTELIN, Georges (seudónimo de Georges Moinaux), *Boubouroche*, París, Flammarion, 1893.

CULLIN, Mitch, *Les Abeilles de monsieur Holmes*, trad. fr. de Hélène Collin, París, Naïve, 2007; ed. orig.: *A Slight Trick of the Mind*, Nueva York, Nan A. Talese y Doubleday, 2005 [trad. esp.: *Un sencillo truco mental*, trad. de Eva González Rosales, Barcelona, ViaMagna, 2009].

DAENNINCKX, Didier, "Le manuscrit trouvé à Sarcelles", en *Passages d'enfer*, París, Denoël, 1998 [trad. esp.: "El manuscrito encontrado en Sarcelles", en *Nouvelles: antología del nuevo cuento francés*, trad. y ed. de Eduardo Berti y Mariel Ballester, Madrid, Páginas de Espuma, 2005].

DARRIEUSSECQ, Marie, *Le Bébé*, París, POL, 2002 [trad. esp.: *El bebé*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2004].

—, *Naissance des fantômes*, París, POL, 1998 [trad. esp.: *Nacimiento de los fantasmas*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Anagrama, 1999].

—, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, París, POL, 2010.

—, *Tom est mort*, París, POL, 2007 [trad. esp.: *Tom ha muerto*, trad. de Rosa Alapont Calderaro, Barcelona, El Andén, 2008].

DECUGIS, Michel y Aziz Zemouri, *Paroles de banlieues*, París, Plon, 1995.

DEFORGES, Régine, *La Bicyclette bleue*, París, Fayard, 1981; reed. Ramsay, 1987 [trad. esp.: *La bicicleta azul*, trad. de Antonio Samons García, Barcelona, Grijalbo, 1984].

—, *101, avenue Henri Martin*, París, Fayard, 1983.

—, *Le Diable en rit encore*, París, Fayard, 1985.

DELAMARE, Georges, *Désordres à Pondichéry*, París, France, 1938.

DELBORG, Patrice, *L'Ampleur du desastre*, París, Cherche-Midi, 1997.

—, "Je suis une éponge", en *L'Événement du Jeudi*, 12 de abril de 1990.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, París, Presses Universitaires de France, 1968 [trad. esp.: *Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002].

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, París, Seuil, col. Points, 1967 [trad. esp.: *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989].

DESBOIS, Henri, *Le Droit d'auteur en France. Propriété littéraire et artistique*, París, Dalloz, 1978.

DI FOLCO, Philippe, *Les Grandes Impostures littéraires*, París, Écriture, 2006.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie*, París, Fontaine, 1984 [trad. esp.: *Carta sobre el comercio de libros*, trad. de Alejandro G. Schnetzer, Barcelona, Seix Barral, 2013].

DISPOT, Laurent, "M'sieurs, ils copient' ou le plagiat en littérature", en *Le Matin des Livres*, 24 de abril de 1981, p. 19.

DOCK, Marie-Claude, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur*, tesis de 1960, París, Librairie Générale de Droit et Jurisprudence, 1962.

DORGELÈS, Roland, *Les Croix de bois*, París, Albin Michel, 1919 [trad. esp.: *Cruces y muertos*, Madrid, Ediciones Literarias, 1930].

DORMANN, Geneviève, *Le Bal du dodo*, París, Albin Michel, 1989.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, París, Galilée, 1977.

DOUMENC, Philippe, *Contre-enquête sur la mort de Emma Bovary*, Arles, Actes Sud, 2009.

DOURNON, Jean-Yves, *Dictionnaire d'orthographe et des difficultés du français*, París, Hachette, 1974; nueva ed.: Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 1987.

DOYLE, Arthur Conan/Arthur Whitaker, "The Case of the Man Who Was Wanted" [1914], en *Cosmopolitan*, agosto de 1948; trad. fr.: "Sur la piste du faussaire", en *Études en noir. Les dernières aventures de Sherlock Holmes*, París, L'Archipel, 2004.

DUCHÈNE, Roger, *Ninon de Lençlos*, París, Fayard, 1984.

DUMAS, Alejandro, "Comment je devins auteur dramatique", en *Théâtre Complet*, París, Calmann Lévy, 1883 (primero publicado en la *Revue des Deux Mondes*, 1833).

DUMAS, Alejandro y Frédéric Gaillardet, *La Tour de Nesle*, París, J. Didot, 1832.

DURAILLE, Marguerite (seudónimo de Patrick Rambaud), *Mururoa, mon amour*, París, Jean-Claude Lattès, 1996.

DURAS, Marguerite (seudónimo de Marguerite Donnadiou), *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, París, Gallimard, 1962 [trad. esp.:

*La siesta de M. Andesmas*, trad. de Amelia Gamoneda, Madrid, Demipage, 2011].

—, *Hiroshima, mon amour*, París, Gallimard, 1960 [trad. esp.: *Hiroshima, mon amour*, trad. de Caridad Martínez, Seix Barral, 1968].

Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. fr. de Myriem Bouzaher, París, Grasset, 1992; ed. orig.: *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Fabbri-Bompiani, 1990 [trad. esp.: *Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992].

—, *Le Nom de la Rose*, trad. fr. de Jean-Noël Schifano, París, Grasset, 1982; ed. orig.: *Il nome della rosa*, Milán, Fabbri-Bompiani, 1980 [trad. esp.: *El nombre de la rosa*, trad. de Ricardo Pochtar, Buenos Aires, Lumen, 1980].

—, *L'Œuvre ouverte*, trad. fr. de Chantal Roux de Bézieux con la colab. de André Boucourechliev, París, Seuil, 1965; ed. orig.: *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962 [trad. esp.: *La obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1979].

ERNAUX, Annie, *Passion simple*, París, Gallimard, 1991.

ERNST, Max, "Au-delà de la peinture", en *Cahiers d'Art*, núm. 6-7, 1937; en *Écritures*, París, Gallimard, col. Le Point du Jour, 1970, pp. 235-269 [trad. esp.: *Escrituras*, trad. de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Barcelona, Polígrafa, 1982].

FIECHTER, Jean-Jacques, *Tiré à part*, París, Denoël, 1992.

FIORETTO, Pascal, *Et si c'était niais?*, París, Chiflet & Coe, 2007.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, ed. de Claudine Gothot-Mersch, París, Gallimard, col. Folio Classique, 1999 [trad. esp.: *Bouvard y Pécuchet*, trad. de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1999].

—, *Correspondance*, París, Louis Conard, 1910 [trad. esp.: *Correspondencia íntima*, trad. de Emma Calatayud, Barcelona, Sine Die, 1988].

—, *Madame Bovary*, ed. de Thierry Laget, París, Gallimard, col. Folio Classique, 2001 [trad. esp.: *Madame Bovary*, trad. de Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 2009].

FLEMING, Victor (dir.), *Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind)*, 1939 [en fr.: *Autant emporte le vent*].

- FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, julio-septiembre de 1969; en *Littoral*, núm. 9, 1983, pp. 3-32 [trad. esp.: *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010].
- FRADIER, Catherine, *Camino 999*, París, Après la Lune, 2007.
- FRAIN, Irène, *La Guirlande de Julie*, París, Robert Laffont, 1991.
- FRANCE, Anatole, "Apologie pour le plagiat", en *La Vie littéraire*, 4<sup>a</sup> serie, París, Calmann-Lévy, 1924, pp. 157-167 [trad. esp.: *La vida literaria*, Buenos Aires, Biblioteca de Crítica, 1924].
- FREUD, Sigmund, "Le roman familial des névrosés", en *Névrose, psychose et perversion*, intr. y trad. francesa bajo la dirección de Jean Laplanche, París, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 157-160 [trad. esp.: "La novela familiar de los neuróticos" (1909 [1908]), en *Obras completas*, trad. de José Luis Etcheverry, t. IX, Buenos Aires, Amorrortu, 1999].
- FRONTENAC, Yves, "Buzzatti/Gracq, la séduction de Pouchkine", *Le Magazine Littéraire*, núm. 336, octubre de 1995.
- FUEGI, John, *Brecht & Co. Sex, Politics at the Making of the Modern Drama*, Nueva York, Grove Press, 1994; trad. fr. de Éric Diacon y Pierre Emmanuel Dauzat, *Bertolt Brecht et Cie. Sexe, politique et l'invention du théâtre moderne*, París, Fayard, 1995; trad. al. de Sebastian Wohlfeil, *Brecht & Co. Biographie*, Hamburgo, Europäische Verlagsanstalt, 1997.
- FUENTES, Carlos, *Diana o la cazadora solitaria*, Alfaguara, 1994; trad. fr. de Céline Zins, París, Gallimard, col. Du Monde Entier, 1979.
- FULK, Eleanor (seudónimo de Edmond Michel), *Les Sept chênes*, París, Bruyère, col. La Cagoule, 1947.
- GAEBELÉ, Yvonne Robert, *Créole et grande dame. Johanna Bégum, marquise Duplex (1706-1756)*, París, Presses Universitaires de France, 1956.
- GAILLOT, Monseñor Robert, *La Dernière Tentation du diable*, París, Numéro 1, 1998.
- GALDEMAR, Ange, "La question du plagiat, conversation avec M. Émile Zola", en *Le Gaulois*, 11 de noviembre de 1895, pp. 1-2.
- GANDILLOT, Thierry, "C'est Brecht qu'on assassine", en *Le Nouvel Observateur*, 20 de abril de 1995.
- GARY, Romain (seudónimo de Roman Kacew), *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*, París, Gallimard, 1975 [trad. esp.: *Próxima estación, final del trayecto*, trad. de David Villanueva Sanz y Cristina Cubría Fernández, Madrid, Demipage, 2005].
- , *Charge d'âmes*, París, Gallimard, 1977 [trad. esp.: *Carga de alma*, trad. de María Victoria Lentini Díaz, Barcelona, Caralt, 1979].
- , *Clair de femme*, París, Gallimard, 1977.
- , *Les Clowns lyriques*, París, Gallimard, 1979.
- , *Les Couleurs du jour*, París, Gallimard, 1952 [trad. esp.: *Los colores del día*, Buenos Aires y Barcelona, Plaza & Janés, 1960].
- , *La Vie devant soi*, París, Le Mercure de France, 1975 [trad. esp.: *La vida ante sí*, trad. de Ana María de la Fuente Rodríguez, Barcelona, Plaza & Janés, 1976].
- GAUTHIER, Théophile, "Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann", en *Les Jeunes-France, romans goguenards suivis de contes humoristiques*, París, G. Charpentier y E. Fasquelle, 1894, pp. 25-70 [trad. esp.: "Onuphrius o las vejaciones fantásticas de un admirador de Hoffmann", en *La pipa de opio*, trad. de Mario Montalbán León, Barcelona, Abraxas, 2001].
- GAUTIER, Pierre-Yves, *Propriété littéraire et artistique*, París, Presses Universitaires de France, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Figures*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1969.
- , *Figures I*, París, Seuil, col. Points Littérature, París, 1976 [trad. esp.: *Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. de Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, Córdoba, Nagelkop, 1966].
- , *Figures II*, París, Seuil, col. Points Littérature, 1979.
- , *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, París, Seuil, col. Poétique, 1994 [trad. esp.: *La obra de arte. Inmanencia y transcendencia*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1997].
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, col. Points Essais, 1992 [trad. esp.: *Palimpsestos. La literatura en*

- segundo grado, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989].
- GÉRARD, Alain, *Madame, c'est à vous que j'écris*, Paris, Albin Michel, 1995.
- GHEORGHIU, Virgil, *Dieu ne reçoit que le dimanche*, Paris, Plon, 1975 [trad. esp.: *Dios solo recibe los domingos*, trad. de Jordi Marfà, Barcelona, Luis de Caralt, 1977].
- GIDE, André, *Conseils au jeune écrivain. De l'influence en littérature*, Paris, Proverbe, 1992.
- , *La Porte étroite*, Paris, Le Mercure de France, 1909 [trad. esp.: *La puerta estrecha*, trad. de Blanca Torrents, Barcelona, Lumen, 1988].
- , *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Le Mercure de France, 1899 [trad. esp.: *Prometeo mal encadenado*, trad. de Emili Olcina, Barcelona, Fontana, 1974].
- GIRAUDOUX, Jean, "Carrière", en *Paris-Journal*, 27 de junio de 1911; en *Les Contes d'un matin*, Paris, Gallimard, 1952.
- , *Siegfried*, en *Théâtre complet*, ed. de Jacques Body, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1982 [trad. esp.: *Siegfried*, trad. de Luisa Rivaud, Buenos Aires, Losange, 1957].
- GOODMAN, Nelson, "Le statut du style", en Nelson Goodman y Catherine Z. Elgin, *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*, trad. fr. y pres. de Roger Pouivert, Paris, Éclat, col. Tiré à Part, 1990.
- GOUJON, Jean-Paul y Jean-Jacques Lefrère, "Ôte-moi d'un doute...". *L'énigme Corneille-Molière*, Paris, Fayard, 2006.
- GOURMONT, Rémy de, *Esthétique de la langue française*, Paris, Le Mercure de France, 1899; reed. Aujourd'hui, 1985.
- , *Promenades littéraires* [1912], Paris, Le Mercure de France, 1919.
- GRACQ, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951 [trad. esp.: *El mar de las Sirtes*, trad. de José Escué Porta, Barcelona, Seix Barral, 1982].
- GRIOLET, Patrick, *Cadjins et Créoles en Louisiane. Histoire et survivance d'une francophonie*, Paris, Payot, 1986.
- , *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une francophonie*, Gotemburgo, Acta Universitatis Gothoburgensis, Paris, L'Harmattan, 1986.
- GROSSMAN, David, *Le Vent jaune*, trad. fr. de Suzanne Meron, Paris, Seuil, 1988 [trad. esp.: *El viento amarillo*, Madrid, El País-Aguilar, 1988].
- GROULT, Flora, *Belle Ombre*, Paris, Flammarion, 1989.
- GUIRAUD, Pierre, *Les caractères statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
- , *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- GUITTON, Jean, Igor Bogdanov y Grichka Bogdanov, *Dieu et la science. Vers le métaréalisme*, Paris, Grasset, 1991 [trad. esp.: *Dios y la ciencia. Hacia el metarrealismo*, 4ª ed., trad. de Martín Sacristán, Madrid, Debate, 1998].
- GUTH, Paul, *Moi, Ninon de Lenclos, courtisane*, Paris, Albin Michel, 1991.
- HAENEL, Yannick, *Cercle*, Paris, Gallimard, 2009.
- HAGGARD, Henry Rider, *She. A History of Adventure*, Londres, Longmans, Green and Co., 1887 [trad. esp.: *Ella*, trad. de Sonia Tribaldos, Barcelona, Valdemar, 1988].
- HALLSTRÖM, Lasse (realizador), *La gran estafa (The Hoax)*, 2007.
- HARDY, René, *Amère Victoire*, Paris, Robert Laffont, 1955.
- HÉBRARD, Frédérique, *Le Harem*, Paris, Flammarion, 1987.
- HEIDEN, Serge, "Qu'est-ce que la textométrie?", en *Textométrie. Fédération des recherches et développements en textométrie autor de la création d'une plateforme logicielle ouverte*, disponible en línea: <<http://textometrie.ens-lsh.fr/spip.php?article69>> (subido el 26 de mayo de 2008).
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain*, Paris, Ministerio de Cultura, Association Adresse, 1994.
- HENNIG, Jean-Luc, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, col. L'Infini, 1997.
- HENRIOT, Eugène, *Mœurs juridiques et judiciaires de l'ancienne Rome*, 2 ts., t. II, Paris, Firmin Didot, 1865, p. 163.

- HENRIOT, Émile, "La vie littéraire, *Le Dernier des Justes* d'André Schwartz-Bart", en *Le Monde*, 4 de noviembre de 1959.
- HEUSCHER, Julius E., *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales. Their Origin, Meaning and Usefulness*, Springfield, Charles C. Thomas, 1974.
- HOMERO, *Illiade*, trad. fr. de Eugène Lassère, París, Garnier-Flammarion, 1965 [trad. esp.: *Illiada*, trad. de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991].
- HOUELLEBECQ, Michel (seudónimo de Michel Thomas), *La Carte et le Territoire*, París, Flammarion, 2010 [trad. esp.: *El mapa y el territorio*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2011].
- HOUGRON, Jean, "La vieille femme", en *Les Humiliés*, París, Stock, 1965.
- HOUPPERMANS, Sjef, "Raymond Roussel et l'intertextualité", en Raimund Theis y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité*, Berna, Peter Lang, 1986, pp. 116-131.
- HUCHON, Mireille, *Louise Labé. Une créature de papier*, Ginebra, Droz, 2006.
- IRVING, Clifford, *The Autobiography of Howard Hughes*, terrific-books.com, 1999; reed. Londres, John Blake Publishing, 2008 [trad. esp.: *Autobiografía de Howard Hughes*, Madrid, Sedmay, 1975].
- , *Hoax*, Nueva York, The Permanent Press, 1981.
- JACCARD, Roland, *Flirt en hiver*, París, Librairie Générale Française, col. Biblio Essais, 1995.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963 [trad. esp.: *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975].
- JARRY, Alfred, *Ubu enchaîné*, París, Éditions de la Revue Blanche, 1900 [trad. esp.: "Ubu encadenado", en *Todo Ubu*, trad. de José Benito Alique, Barcelona, Bruguera, 1980].
- , *Ubu intime*, ed. De Henri Bordillon, Romillé, Folle Avoine, 1985.
- , *Ubu roi*, París, Le Mercure de France, 1896 [trad. esp.: *Ubu rey*, trad. de Juan Esteban Fassio y Rodolfo Alonso, Buenos Aires, Minotauro, 1957].
- , *Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la Butte d'Alfred Jarry*, ed. de Barbara Pascarel, París, Gallimard, col. Foliothèque, 2008.
- JAUER, Annick, "Ironie et génocide dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell", en *Hégémonie de l'ironie?*, disponible en línea: <<http://fabula.org/colloques/document982.php>> (subido el 18 de junio de 2008).
- JEANDILLOU, Jean-François, *Esthétique de la mystification*, París, Minuit, 1994.
- JEAN PAUL (seudónimo de Johann Paul Friedrich Richter), *Leben Fibels. Des Verfassers der Bienrodischen Fibel*, Nüremberg, Johann Leonhard Schrag, 1812; trad. fr.: *La Vie de Fibel*, trad. y pres. de Claude Pichois y Robert Kopp, París, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, 1967.
- JOLY, Maurice, *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, Bruselas, A. Mertens et fils, 1864 [trad. esp.: *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*, Barcelona, Muchnik, 2002].
- JORDÃO, Levy Maria, "De la propriété littéraire chez les Romains", en *Revue Critique de Législation et de Jurisprudence*, t. xx, 12, 1862.
- KANT, Immanuel, *Doctrine du droit, doctrine de la vertu*, trad. y pres. de Alain Renaud, París, Flammarion, col. Garnier-Flammarion, 1994 [trad. esp.: *La metafísica de las costumbres*, trad. de Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho, Madrid, Tecnos, 2005].
- KÉCHICHIAN, Patrick, "Marie Darrieussecq a-t-elle singé Marie Ndiaye?", en *Le Monde*, 4 de marzo de 1998.
- KEENE, Day (seudónimo de Gunnar Hjerstedt), *Un colis d'oseille*, trad. fr. de Frank Degrémont, París, Gallimard, col. Série Noire, 1959; ed. orig.: *Too Hot to Hold*, Nueva York, Gold Medal Books, 1959.
- KENNEDY, Douglas, *Rien ne va plus*, trad. fr. de Bernard Cohen, París, Belfond, 2002; reed. Pocket, 2004; ed. orig.: *Losing It, 2002 / Temptation*, Londres, Hutchinson, 2006 [trad. esp.: *Tentación*, trad. de Esther Roig, Barcelona, RBA, 2007].

- KING, Stephen, "Vue imprenable sur jardin secret", en *Minuit 2*, París, Albin Michel, 1991; trad. fr. de William Olivier Desmond, París, J'ai Lu, 1993; ed. orig.: "Secret Window, Secret Garden", en *Four past Midnight*, Viking, 1990 [trad. esp.: "Ventana secreta, jardín secreto", en *Las cuatro después de medianoche*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990].
- KIPLING, Rudyard, *L'Homme qui voulait être roi*, trad. fr. de Louis Fabulet y Robert d'Humières, París, Le Mercure de France, 1901 [trad. esp.: *El hombre que quiso ser rey*, trad. de Encarna Castejón, Barcelona, Destino, 2003].
- KRISTEVA, Julia, "De l'abjection à la banalité du mal", conferencia de la ENS organizada por el Centre Roland-Barthes (Université Paris VII), 24 de abril de 2007; disponible en línea: <<http://www.kristeva.fr/abjection.html>>.
- , *Sēmēiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1969 [trad. esp.: *Semiótica I y II*, Madrid, Fundamentos, 1981].
- KRÜGER, Michael, *Himmelfarb*, trad. fr. de Claude Porcell, París, Seuil, 1996.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, 2 vols., París, Librairie Larousse, 1971.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Tours, Maison Mame, 1938 [trad. esp.: *Las fábulas de La Fontaine*, trad. de Teodoro Llorente, Barcelona, Edhasa, 2008].
- , "Lettre à M. Maulcroix", en Molière, *Œuvres complètes*, bajo la dirección de Georges Forestier con Claude Bourqui, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, pp. 1135 y 1136.
- , *Suite des Œuvres posthumes*, ed. de Simien Despréaux, París, Imprimerie Boudin, 1798.
- LABBÉ, Dominique, *Corneille dans l'ombre de Molière. Histoire d'une découverte*, París y Bruselas, Les Impressions Nouvelles y Les Piérides, 2003.
- , *Si deux et deux sont quatre Molière n'a pas écrit Dom Juan...*, París, Max Milo, 2009.
- LABOULAYE, Édouard y Georges Guiffrey, *La Propriété littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle. Recueil de documents publié par le comité de l'Asso-*

*ciation pour la défense de la propriété littéraire et artistique*, París, Hachette, 1859.

- LACOUTURE, Jean, *Mitterrand, une histoire de Français*, París, Seuil, 1998.
- [LAFFONT-BOMPIANI], *Dictionnaire des œuvres*, París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1968.
- LAFON, Michel, *Borges ou la Réécriture*, París, Seuil, col. Poétique, 1990.
- LALANNE, Ludovic, *Curiosités littéraires*, París, Paulin, 1845.
- LALLEMAND, Ferdinand, *Journal de bord de Maarkos Sestios*, París, París, 1955.
- LAMBON, Marc, *L'Œil du silence*, París, Flammarion, 1993 [trad. esp.: *El ojo del silencio*, Barcelona, Circe, 1996].
- LAOUISSI, Farida, *Circularité et infini: une lecture borgésienne de L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, tesis doctoral dirigida por Charles Bonn, Université Paris XIII, 1993.
- LARÈS, Maurice, "De Lawrence a Learoyd", en *Revue de Littérature Comparée*, enero-marzo de 1984.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XX<sup>e</sup> siècle*, París, 1866-1877 (artículos "Contrefaçon", "Plagiat", "Propriété littéraire et artistique").
- LAURENS, Camille (seudónimo de Laurence Ruel-Mézières), "Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou", en *La Revue Littéraire*, París, Léo Scheer, otoño de 2007, núm. 32.
- , *Philippe*, París, POL, 1995.
- LAWRENCE, Thomas Edward, *Les Sept piliers de la Sagesse*, trad. fr. de Charles Mauron, París, Payot, 1947; ed. orig.: *Seven Pillars of Wisdom*, Nueva York, Garden City Publishing Company, 1938 [trad. esp.: *Los siete pilares de la sabiduría*, Madrid, Punto de Lectura-Santillana, 2001].
- LE BRETON, Alain, *Emmenez-moi à l'isle Maurice*, Stanley, Rose Hill, Océan Indien, 1986.
- LE BRIS, Michel, *D'or, de rêves et de sang. L'épopée de la flibuste (1494-1588)*, París, Hachette Littératures, 2001 [trad. esp.: *Oro, sangre y sueños. La epopeya de los filibusteros*, Madrid, Espasa, 2003].

- LE FAURE, Georges y Pierre Delcourt, *La Tour de Nesle*, París, Fayard, 1898.
- LE ROUGE, Gustave, *Le Mystérieux docteur Cornélius* seguido de *Le Prisonnier de la planète Mars*, *La Guerre des vampires*, *L'espionne du grand Lama*, *Cinq nouvelles retrouvées*, *Les Poèmes du docteur Cornélius*, intr. de Francis Lacassin, París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1986 [trad. esp.: *El misterioso doctor Cornelius I y II*, trad. de Antonio Álvarez de la Rosa, Barcelona, Bruyera, 1983].
- LECARME, Jacques, "Alain Gérard, *Madame*, c'est à vous que j'écris", Albin Michel, 1995", en *La Faute à Rousseau*, núm. 9, junio de 1995, p. 56.
- , "Perec et Freud ou le mode du réemploi", en *Mélanges, Cahiers Georges Perec*, núm. 4, Limon, 1990, pp. 121-141.
- , "Sartre et Céline: deux violents dans le siècle", en *Le Magazine Littéraire*, núm. 282, noviembre de 1990, dossier "Sartre dans tous ses écrits", pp. 41-44.
- LECARME-TABONE, Éliane, "Splendeurs et misères des courtisanes", en *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16, 1989.
- LEGRAND, Maurice, *Une vie de Pierre Ménard*, París, Gallimard, 2008.
- LEJEUNE, Philippe, "L'autobiocopie", en *Autobiographie et biographie*, coloquio de Heildelberg, textos reunidos y presentados por Mireille Calle-Gruber y Arnold Rothe, París, A.-G. Nizet, 1989.
- LEROY, Gilles, *Alabama Song*, París, Le Mercure de France, 2007 [trad. esp.: *Alabama song*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, RBA, 2009].
- LÉVY, Bernard-Henri, *Le Diable en tête*, París, Grasset, 1984 [trad. esp.: *El diablo en la cabeza*, trad. de Emma Calatayud, Barcelona, Círculo de Lectores, 1985].
- LÉVY, Marc, *Et si c'était vrai*, París, Robert Laffont, 2000 [trad. esp.: *Ojalá fuera cierto*, trad. de Teresa Clavel, Barcelona, Roca, 2005].
- LINDON, Mathieu, *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, París, POL, 1998.
- LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, París, Gallimard, 2006 [trad. esp.: *Las benévolas*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, RBA, 2007].
- LODGE, David, *Un tout petit monde*, pref. de Umberto Eco, trad. fr. de Maurice e Yvonne Couturier, Marsella, París, Rivages, 1991; ed. orig.: *Small World*, Londres, Secker & Warburg, 1984 [trad. esp.: *El mundo es un pañuelo*, trad. de Esteban Rimbau, Barcelona, Anagrama, 1996].
- LÓPEZ, Denis, *La Plume et l'épée, Montausier 1610-1690. Position littéraire et sociale jusqu'en 1653*, París, Seattle y Tubinga, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, col. Biblio 17, núm. 35, 1987.
- LOUYS, Pierre, "L'auteur d'Amphitryon", en *Le Temps*, 16 de octubre de 1919.
- , *Les Chansons de Bilitis, traduites du grec pour la première fois par P. L.*, París, G. Crès, 1913 [trad. esp.: *Las canciones de Bilitis*, trad. de Ramón Hervás, Barcelona, Ediciones 29, 2003].
- , *Mon Journal, 24 juin 1887 – 16 mai 1888*, París, Seuil, col. L'École des Lettres, 1994.
- LUCAS, André y Henri-Jacques Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, París, Litec, 1994.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, François Maspero, 1966 [trad. esp.: *Para una teoría de la producción literaria*, trad. de Gustavo Luis Carrera, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974].
- MAGNE, Émile, *Ninon de Lenclos*, París, Émile-Paul frères, 1948.
- MAGNIER, Bernard, "Le Devoir de la violence", en Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, t. II, París, Bordas, 1994.
- MAHRANE, Saïd, "Affaire Grégory: Christine Villemin attaque Philippe Besson", en *Le Point*, 17 de enero de 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique, "L'horizon du style", en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?*, París, Presses Universitaires de France, col. Linguistique Nouvelle, 1994.
- MALE, Émile, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, París, E. Leroux, 1898 [trad. esp.: *El arte religioso del siglo XIII<sup>e</sup> en Francia*, trad. de Abundio Rodríguez, Madrid, Encuentro, 2001].

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, ed. de G. Jean-Aubry y Henri Mondor, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- , “Les Poésies parisiennes d’Emmanuel des Essarts”, en *Le Sénonais, Journal de l’Yonne, Sens*, 22 de marzo de 1862; en *Œuvres complètes*, ed. de G. Jean-Aubry y Henri Mondor, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 245-256.
- MALRAUX, André, *Les Voix du silence*, París, NRF, col. La Galerie de la Pléiade, 1951 [trad. esp.: *Las voces del silencio*, trad. de Damián Carlos Bayón y Elva de Lóizaga, Buenos Aires, Emecé, 1956].
- MALVERN, Jack, “Shakespeare a-t-il écrit ses pièces seul?”, en *Courrier International*, 10 de enero de 2010 [artículo publicado en inglés el 27 de octubre de 2009 en *The Times*].
- MAÑAS, José Ángel, *Je suis un écrivain frustré*, trad. fr. de Jean-François Carcelen, París, Métailié, 1998; ed. orig.: *Soy un escritor frustrado*, Barcelona, Destino, 2005.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, París, Amable Costes et Cie., 1819.
- MASSON, Pierre, “Production-reproduction: l’intertextualité comme principe créateur dans l’œuvre d’André Gide”, en Raimund Theis y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l’intertexte. Formes et fonctions de l’intertextualité*, Berna, Peter Lang, 1986.
- , *Du plagiat*, Presses Universitaires de France, col. Perspectives Critiques, 1999.
- MAUREL-INDART, Hélène, “Le plagiat en 2001: analyse d’un grand cru”, en *Critique. Copier, voler: les plagiaires*, París, Minuit, núm. 663-664, agosto-septiembre de 2002, pp. 602-613.
- , *Plagiats, les coulisses de l’écriture*, París, La Différence, 2007.
- MAUREL-INDART, Hélène (dir.), *Le plagiat littéraire. Littérature et Nation*, núm. 27, Tours, Université François Rabelais, 2002, p. 64.
- MAURIAC, François, *Thérèse Desqueyroux*, París, Calmann-Lévy, 1927 [trad. esp.: *Thérèse Desqueyroux*, ed. de Ana y Matilde Almandoz, Madrid, Cátedra, 1989].
- MICHAUD, Yves, “L’auteur et ses droits”, en *Libération*, 19 de julio de 1994.
- MICHAUX, Henri, *Émergences-Résurgences*, Ginebra, Skira, 1972; París, Skira y Flammarion, 1987 [trad. esp.: *Emergencias-Resurgencias*, trad. de Jorge Esquinca, México, UNAM, 1996].
- MICHEL DE GRÈCE ET BRAGANCE, Anne, *La Nuit du serral*, París, Urban, 1982 [trad. esp.: *La noche del serrallo*, trad. de Cristina Ferreira, Barcelona, Planeta, 1992].
- MILLER, Henry, *Tropique du Cancer*, París, Denoël, 1945; trad. fr. de Henri Fluchère, Gallimard, col. Folio, 1972; ed. orig.: *Tropic of cancer*, París, Obelisk Press, 1934 [trad. esp.: *Tropico de cáncer*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, RBA, 2003].
- MILLER, Lee, *Lee Miller. Photographe et correspondante de guerre, 1944-1945 (Lee Miller’s War)*, ed. de Antony Penrose, París, Du May, 1994.
- MILLY, Jean, *Les Pastiches de Proust*, ed. crít. y com. de Jean Milly, París, Armand Colin, 1970.
- MINC, Alain, *Spinoza, un roman juif*, París, Gallimard, 1999.
- MITCHELL, Margaret, *Autant en emporte le vent*, trad. fr. de Pierre-François Caillé, París, Gallimard, 1939; reed. 3 vols., col. Folio, 1976; ed. orig.: *Gone with the Wind*, Macmillan Publishers, 1936 [trad. esp.: *Lo que el viento se llevó*, trad. de Juan G. Luaces y J. Gómez de la Serna, Barcelona, Ediciones B, 1992].
- MITTERRAND, François, *Discours 1981-1995*, París, Europolis, col. L’Esprit Civique, 1995.
- MITTERRAND, François y Elie Wiesel, *Mémoire à deux voix*, París, Odile Jacob, 1995 [trad. esp.: *Memoria a dos voces*, trad. de Oscar Luis Molina, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995].
- MOGIS, Éric (bajo el seudónimo de Gordon Zola), *Le Crado pince fort (Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou)*, París, Le Léopard Masqué, 2009.
- *La Lotus bleue (Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou)*, París, Le Léopard Masqué, 2009.
- MOGIS, Éric (bajo el seudónimo de Hervé [Mestron]), *L’Oreille qui sait (Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou)*, París, Le Léopard Masqué, 2009.

- MOGIS, Éric (bajo el seudónimo de Bob García), *Le Vol des 714 Porcineys (Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou)*, París, Le Léopard Masqué, 2008.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, ed. dir. por Georges Forestier con Claude Bourqui, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- MOLINIÉ, Georges, "Le style en sémiostylistique", en Georges Molinié y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?*, París, Presses Universitaires de France, col. Linguistique Nouvelle, 1994, pp. 201-211.
- MOLINIÉ, Georges y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?*, París, Presses Universitaires de France, col. Linguistique Nouvelle, 1994.
- MOLLIN, Alexander, *Lara's Child*, Londres, Transworld y Múnich, Bertelsmann, 1994.
- MONBRUN, Estelle, *Meurtre chez Tante Léonie*, París, Viviane Hamy, col. Chemins Nocturnes, 1994.
- MONEGAL, Emir Rodríguez, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, trad. fr. de Alain Delahaye, París, Gallimard, col. Leurs Figures, 1983 [trad. esp.: *Jorges Luis Borges. Una biografía literaria*, trad. de Homero Alsina Thevenet, México, Fondo de Cultura Económica, 1987].
- MONSARRAT, Gilles D., "A Funeral Elegy: Ford, W. S., and Shakespeare", en *The Review of English Studies*, núm. 53, mayo de 2002, pp. 186-203.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de, *Essais*, cronología e introd. de Alexandre Micha, 3 vols., París, Garnier y Flammarion, 1969 [trad. esp.: *Los ensayos*, trad. de J. Bayod Brau, Barcelona, Acantilado, 2007].
- MONTEILHET, Hubert, *Mourir à Francfort*, París, Fallois, 1989.
- MONTEUUIS, André, *Le Plagiat littéraire*, París, Jouve et Cie., 1911.
- MORISSETTE, Bruce, *The Great Rimbaud Forgery. The Affair of "La Chasse spirituelle"*, San Luis, Washington University Press, 1956.
- MORTIER, Alfred, *Dramaturgie de Paris*, París, Radot, 1917.
- MOUREAU, François, *Le Roman vrai de l'Encyclopédie*, París, Gallimard, col. Découvertes, 1990.
- MULLER, Charles, *Initiation à la statistique linguistique*, París, Larousse, 1968.
- , *Principes et méthodes de statistique lexicale*, París, Hachette, 1977.
- NADEAU, Maurice, "Un mot à André Breton" (*Combat*, 26 de mayo de 1949), en *Le Pont de l'Épée*, núm. 76: *La Chase spirituelle et la critique*, junio de 1982, pp. 34-36.
- NAWROCKI, Boleslaw, *Le Plagiat et le droit d'auteur*, Ginebra, Oficinas Internacionales Reunidas para la Protección de la Propiedad Intelectual, 1964.
- NDIAYE, Marie, *La Sorcière*, París, Minuit, 1998 [trad. esp.: *La hechicera*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia, Madrid, Siruela, 1997].
- , *Trois femmes puissantes*, París, Gallimard, 2009 [trad. esp.: *Tres mujeres fuertes*, trad. de José Ramón Monreal Salvador, Barcelona, Acantilado, 2010].
- NIDERST, Alain, "L'Atlantide", en Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, t. I, París, Bordas, 1994.
- NODIER, Charles, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, París, Imprimerie de Crapelet, 1828; ed. estabilizada, presentada y anotada por Jean-François Jeandillou, Ginebra, Droz, 2003.
- OGBURN JR., Charlton, *The Mysterious Shakespeare. The Myth and the Reality*, 2ª ed., McLean, VA, EPM Publications, 1992.
- OKRI, Ben (Benjamin), *La Route de la faim*, trad. fr. de Aline Weill, París, Julliard, 1994; ed. orig.: *The Famished Road*, Londres, Jonathan Cape, 1991 [trad. esp.: *El camino hambriento*, trad. de Ana Gómez de Cárdenas, Barcelona, Belacqva, 2008].
- OPPENHEIM, Edward Phillips, *Le Carnaval des loups*, París, Librairie des Champs-Élysées, col. La Masque, 1936.
- ORSENNA, Erik, *Grand amour*, París, Seuil, 1993.
- OULIPO, *La Bibliothèque oulipienne*, precedida de dos manifiestos de François Le Lionnais, 2 vols., París, Seghers, 1990.
- , *La Littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations*, París, Gallimard, col. Idées, 1973.

- OUOLOGUEM, Yambo, *Le Devoir de violence*, París, Seuil, 1969 [trad. esp.: *Deber de violencia*, trad. de Emma P. Zappettini, Buenos Aires, Losada, 1969].
- PANAFIEU, Yves y Michel Suffran, *Dino Buzzati*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, ed. de Léon Brunschvicg, Pierre Boutroux y Félix Gazier, París, Hachette, col. Les Grands Écrivains de la France, 1908-1925.
- , *Pensées*, ed. de Léon Brunschvicg, París, Garnier y Flammarion, 1976 [trad. esp.: *Pensamientos*, trad. de Xavier Zubiri, Madrid, Alianza, 2009].
- PASTERNAK, Boris, *Docteur Jivago*, Milán, Feltrinelli, 1957 [trad. esp.: *El doctor Zhivago*, trad. de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Sol 90, 2003].
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, París, Seuil, 1988; ed. orig.: *Fictional Worlds*, President and Fellows of Harvard College, 1986 [trad. esp.: *Mundos de ficción*, trad. de Julieta Fombona, Caracas, Monte Ávila, 1995].
- PAWLIKOWSKA, Ewa, "Post-scriptum: figures de citations dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec", en *Texte en Main*, núm. 6, 1985, pp. 70-98.
- PENROSE, Antony, *Les Vies de Lee Miller*, trad. fr. de Christophe Claro, París, Arléa/Seuil, 1994; ed. orig.: *The Lives of Lee Miller*, Nueva York, Thames and Hudson, 1988.
- PEREC, Georges, "35 variations sur un thème de Marcel Proust", en *Le Magazine Littéraire*, núm. 94, noviembre de 1974, dossier "Raymond Queneau".
- , *La Vie mode d'emploi*, París, Hachette, 1978; reed. Le Livre de Poche, 1980 [trad. esp.: *La vida instrucciones de uso*, trad. de Josep Escué, Barcelona, Anagrama, 1992].
- , *Le Voyage d'hiver*, en *Le Magazine Littéraire*, núm. 193, marzo de 1983; Seuil, col. La Librairie du xx<sup>e</sup> Siècle, 1993 [trad. esp.: *El viaje de invierno*, trad. de Juan Barja de Quiroga Losada, Madrid, Abada, 1993].
- PEYRE, Henri, *Louis Ménard, 1822-1901*, New Haven, Yale University Press, 1932.

- PEYTARD, Jean, *Mikhail Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, París, Bertrand y Lacoste, 1995.
- PIA, Pascal (seudónimo de Pierre Pascal Durand), *Les Livres de l'Enfer. Bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du xv<sup>e</sup> siècle à nos jours*, París, Fayard, 1998.
- PLAISANT, Robert, *Propriété littéraire et artistique*, París, J. Delmas, 1985.
- POIVRE D'ARVOR, Patrick, *Les plus beaux Poèmes d'amour*, París, Albin Michel, 1995.
- POMMIER, Jean, *Paul Valéry et la création littéraire*, Encyclopédie Française, 1946 (lección inaugural pronunciada en el Collège de France, 7 de mayo de 1946).
- PONGE, Francis, *Entretiens avec Philippe Sollers*, París, Gallimard y Seuil, 1970.
- POPOVA, Irina, "Le 'carnaval lexical' de François Rabelais. Le livre de M. M. Bakhtine dans le contexte des discussions méthodologiques franco-allemandes des années 1910-1920", en *Slavica Occitania. Mikhail Bakhtine, Valentin Volochinov et Pavel Medvedev dans les contextes européen et russe*, 25, 2007, pp. 343-367.
- POUCHAIN, Gérard y Robert Sabourin, *Juliette Drouet ou la Dépay-sée*, París, Fayard, 1992.
- POULOT, Denis, *Question sociale. Le Sublime ou le Travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être*, París, Lacroix y Verboeckoven, 1870; 2<sup>a</sup> ed., 1872.
- POUPART, Jean-Marie, *Bon à tirer*, París, Boréal, 1993.
- PRONZINI, Bill y Barry Norman Malzberg, "Le dernier plagiat", en *Le Dernier plagiat et autres récits de suspense et d'humour*, París, Librairie des Champs-Élysées, col. Hitchcock Démasque, 1992.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, ed. de Jean-Yves Tadié, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1987 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, 7 vols., Madrid, Alianza, Biblioteca Proust, 2011].
- , *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, col. Idées, 1965 [trad. esp.: *Contra Saint-Beuve*, trad. de Mariano Fiszman, Buenos Aires, Losada, 2011].

- , *Contre Sainte-Beuve*, precedido de *Pastiches et mélanges*, seguido de *Essais et articles*, ed. de Pierre Clarac e Yves Sandre, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- , *Contre Sainte-Beuve*, seguido de *Nouveaux Mélanges*, París, Gallimard, 1954.
- , *Correspondances*, 21 vols., ed. de Philip Kolb, París, Plon, 1970-1993.
- , *Du côté de chez Swann*, ed. de Antoine Compagnon, París, Gallimard, col. Folio Classique, 1988 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 1: *Por el camino de Swann*, trad. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 1998].
- , *Pastiches et mélanges*, París, Gallimard, 1919; reed. col. L'Imaginaire, 1992.
- , *Le Temps retrouvé*, ed. de Pierre Clarac y André Ferré, París, Gallimard, col. Folio, 1979 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, vol. 7: *El tiempo recobrado*, trad. de Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 1998].
- QUÉRARD, Joseph-Marie, *Les Supercheries littéraires dévoilées. Galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des astéronymes, des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des pseudonymes facétieux ou bizarres, etc.*, 2ª ed. considerablemente aumentada, t. 1, París, Paul-Daffis Libraire-Éditeur, 1869, p. 77 (1ª ed. 1847-1853).
- RAMBURES, Jean-Louis de, *Comment travaillent les écrivains*, París, Flammarion, 1978.
- RAPP, Bernard (realizador), *Tiré à part*, 1996.
- REBOUX, Paul y Charles Muller, *À la manière de...*, París, Grasset, col. Les Cahiers Rouges, 1998.
- RENOUARD, Augustin-Charles, *Traité des droits d'auteur, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, 2 vols., París, J. Renouard, 1838-1839.
- RÉROLLE, Raphaëlle, "Michel Houellebecq, même pas mort!", en *Le Monde des Livres*, 3 de septiembre de 2010.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 3ª ed., 3 vols., París, Le Robert, 2006.
- RIFFATERRE, Michel, *La Production du texte*, París, Seuil, 1979.

- RIMBAUD, Arthur, *La Chasse spirituelle (Combat*, 19 de mayo de 1949), pref. de Pascal Pia, París, Le Mercure de France, 1949.
- Rimbaud, Lautréamont, Corbière, Cros*, París, Robert Laffont, col. Bouquins, 1980.
- RIPLEY, Alexandra, *Scarlett*, trad. fr. de Caroline Auchard, París, Belfond, 1991 [trad. esp.: *Scarlett*, trad. de J. Ferrer Aleu, Barcelona, RBA, 1994].
- RISI, Dino (dir.), *Perfume de mujer (Profumo di donna)*, 1974 [en fr.: *Parfum de femme*].
- ROBSON, Mark (dir.), *Mi loco corazón (My Foolish Heart)*, basada en "El tío Wiggily en Connecticut", de J. D. Salinger, 1949.
- RÖDEL, Patrick, *Spinoza, la masque de la sagesse*, París, Climats, 1997.
- RODIER, Anne, "Russie: Cholokhov encensé et accusé", en *Le Monde*, 7 de julio de 1995.
- ROLLE, Erik, *Killers Academy*, París, Descartes, 2004.
- ROLLIN, André ("vengador enmascarado"), "Loeil de Lee", en *Le Canard Enchaîné*, 3 de agosto de 1994.
- , "Marc Lambron: un style un peu emprunté", en *Le Canard Enchaîné*, 8 de octubre de 1997.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, 2 vols., París, Garnier y Flammarion, 1968 [trad. esp.: *Las confesiones*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1997].
- ROUSSEL, Raymond, *Locus Solus*, París, Pauvert, 1965 [trad. esp.: *Locus Solus*, trad. de Marcelo Cohen, Buenos Aires, Interzona, 2003].
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, París, José Corti, 1962.
- SAGAN, Françoise (seudónimo de Françoise Quoirez), *Le Chien couchant*, París, Flammarion, 1980 [trad. esp.: *Perro rastrero*, trad. de Carolina de Escriba, Buenos Aires, Emecé, 1981].
- SALINGER, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, Nueva York, Little, Brown and Company, 1951 [trad. esp.: *El cazador oculto*, trad. de Manuel Méndez de Andes, Fabril, 1961; *El guardián entre el centeno*, trad. de Carmen Criado, Barcelona, Edhasa, 1991].
- SALLENAVE, Danièle, *Viol*, París, Gallimard, 1997.

SANGSUE, Daniel, "Les Vampires littéraires", en *Littérature*, núm. 75: *La voix, le retrait, l'autre*, octubre de 1989, pp. 92-112.

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, París, Gallimard, 1983; reed. col. Folio, 1985 [trad. esp.: *Infancia*, trad. de María Teresa Gallego Urrutia y y María Isabel Reverte, Madrid, Alfaguara, 1984].

SARTRE, Jean-Paul, *L'Âge de raison*, París, Gallimard, 1945 [trad. esp.: *Los caminos de la libertad*, t. 1: *La edad de la razón*, trad. de Manuel R. Cardoso, Buenos Aires, Losada, 1977].

—, *Les Mots*, París, Gallimard, 1964 [trad. esp.: *Las palabras*, trad. de Manuel Lamana, Madrid, Alianza, 1995].

—, *La Nausée*, París, Gallimard, 1933 [trad. esp.: *La náusea*, trad. de Aurora Bernárdez, Barcelona, Altaya, 1995].

SCHNEIDER, Michel, "L'ombre de l'auteur", en Hélène Maurel-Indart (dir.), *Le Plagiat littéraire*, Actas del coloquio 2001, *Littérature et Nation*, núm. 27, Tours, Université François Rabelais, 2002, pp. 85-108.

—, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, París, Gallimard, col. Connaissance de l'Inconscient, 1985.

SCHOENDOERFFER, Pierre, *L'Adieu au roi*, París, Grasset, 1969 [trad. esp.: *Adiós al rey*, trad. de J. Gabriel López Guix, Barcelona, Versal, 1988].

SCHWARZ-BART, André, *Le Dernier des Justes*, París, Seuil, 1959 [trad. esp.: *El último justo*, Barcelona, Seix Barral, 1959].

SCHWARZ-BART, André y Simone, *La Mulâtresse Solitude*, París, Seuil, 1972.

—, *Un Plat de porc aux bananes vertes*, París, Seuil, 1967.

SÈNECA, *Lettres à Lucilius*, trad. de Henri Noblot, París, Les Belles Lettres, 1965 [trad. esp.: *Cartas morales a Lucilio*, trad. de Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, Planeta, 1985].

SÉRIOT, Patrick, "Généraliser l'unique: genres, types et sphères chez Bakhtine", en *LINX*, núm. 56, 2007, pp. 37-53.

SHAKESPEARE, William, *Élégie funèbre (A Funereal Elegy)*, ed. bilingüe fr. e ingl., intr. y notas de Donald W. Forster, trad. fr. de Lucien Carrive, París, Stock, col. Nouveau Cabinet Cosmopolite, 1996.

SIGOT, Jacques, *Un camp pour les Tziganes... et les autres. Montreuil-Bellay, 1940-1945*, Bordeaux, Wallada, 1983.

SOLLERS, Philippe (seudónimo de Philippe Joyaux), *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, col. Tel Quel, 1968 [trad. esp.: *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971].

SPIELBERG, Steven (realizador), *Tiburón (Jaws)*, 1975 [en fr.: *Les Dents de la mer*].

SPITZER, Leo, *Études de style*, precedido por Jean Starobinski, *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, París, Gallimard, col. Bibliothèque des Idées, 1970; reed. col. Tel, 1980.

STEEMAN, Stanislas-André, *Le Doigt volé*, París, Librairie des Champs-Élysées, col. Le Masque, 1930 [trad. esp.: *El dedo robado*, en *Novelas escogidas*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1962].

STENDHAL (seudónimo de Henri Beyle), *Le Rouge et le Noir*, París, Levasseur, 1830 [trad. esp.: *Rojo y negro*, trad. de Consuelo Bergés, Madrid, Alianza, 2004].

STROWEL, Alain, *Droit d'auteur et copyright: divergences et convergences. Étude de droit comparé*, Bruselas, Bruylant, Col. Bibliothèque de la Faculté de Droit de l'Université Catholique de Louvain xxiv, París, LGDJ, 1930.

SUHAMY, Henri, *Shakespeare*, París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 2006 (1ª ed.: Fallois, 1996).

SUSSFELD, Jean-Claude (realizador), *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*, 1994.

SUTER, Martin, *Lila, Lila*, Zúrich, Diogenes, 2004; trad. fr.: *Lila, Lila*, trad. de Olivier Mannoni, París, Christian Bourgois, 2004 [trad. esp.: *Lila, Lila*, trad. de Helga Pawlowsky, Barcelona, Anagrama, 2005].

SUTTON, Nina, *Bruno Bettelheim*, París, Stock, 1995.

THEIS, Raimund y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité*, Berna, Peter Lang, 1986.

THOMASSEAU, Jean-Marie, "La Tour de Nesle", en Jean-Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*, t. iv, París, Bordas, 1994, pp. 1913 y 1914.

- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981 [trad. esp.: *Mijaíl Bajtin, el principio dialógico*, trad. de Mateo Cardona, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2013].
- TOMACHEVSKAIA, Irina Medvedeva, *Les Cours du Don paisible. Énigmes d'un roman*, pref. de Alexandr Solzhenitsyn, trad. fr. de Jacques Michaut, Paris, Seuil, 1974.
- TOPIA, André, "Contrepoints joyciens", en *Poétique, Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, núm. 27, 1976, pp. 351-371.
- TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1977 [trad. esp.: *El viento paráclito*, trad. de Eduardo Lasca, Madrid, Alfaguara, 1994].
- TRAN HUY, Minh, *La Double vie d'Anna Song*, Arles, Actes Sud, 2009 [trad. esp.: *La doble vida de Anna Song*, Barcelona, Navona, 2014].
- TRINH XUAN THUAN, *La Mélodie secrète. Et l'Homme créa l'univers*, Paris, Fayard, 1988 [trad. esp.: *La melodía secreta... Y el hombre creó el universo*, trad. de Josep Sarret i Grau, Barcelona, Intervención Cultural, 2007].
- TROYAT, Henri (seudónimo de Lev Tarassov), *Juliette Drouet*, Paris, Flammarion, 1997.
- , *Le Mort saisit le vif*, Paris, Plon, 1942.
- UNAMUNO, Miguel de, *Comment se fait un roman*, trad. fr. de Bénédicte Vauthier y Michel García, Paris, Allia, 2010; ed. orig.: *Cómo se hace una novela*, 2ª ed., Madrid, Alianza, col. El Libro de Bolsillo, núm. 27, 1968.
- VAREILLE, Jean-Claude, "Butor ou l'intertextualité généralisée", en Raimund Theis y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité*, Berna, Peter Lang, 1986, pp. 277-296.
- VAUTHIER, Bénédicte, "Auctorité et devenir-auteur: aux origines du travail du 'Cercle B.M.V.' (Bakhtine, Medvedev, Volochinov)", en Luciane de Paula y Grenissa Stafuzza (dirs.), *Círculo de Bakhtin. Teoria Inclassificável*, Campinas, Mercado de Letras, 2010, pp. 371-397.
- VAUTRIN, Jean, *Canicule*, Paris, Mazarine, 1986.
- , *Un grand pas vers le Bon Dieu*, Paris, Grasset, 1989 [trad. esp.: *Un gran paso hacia el buen Dios*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Ediciones B, 1990].
- , *La Vie Ripolin*, Paris, Mazarine, 1986.
- VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Gallimard, 1947 [trad. esp.: *La espuma de los días*, trad. de Luis Sastre Cid, Madrid, Alianza, 2013].
- VIART, Dominique, "Fictions en procès", en Bruno Blanckeman, Aline Murat-Brunel y Marc Dambre (dirs.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 289-303.
- VIDAL, Marion, *Monsieur Schulz et ses Peanuts*, Paris, Albin Michel, 1976.
- VILAIN, Philippe, *L'Étreinte*, Paris, Gallimard, 1997.
- WEILL, Nicolas, "Barbara Brecht au secours de son père", en *Le Monde*, 18 de junio de 1995.
- WELLES, Orson (realizador), *Fraude (F for Fake)*, 1975 [en fr.: *Vérité et mensonge*].
- WILDE, Oscar, *Œuvres complètes*, trad. fr. Dominique Jean, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1996 [trad. esp.: *Obras completas*, trad. esp. de Ricardo Baeza, Madrid, Espasa, 2001].
- ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris, G. Charpentier, 1877 [trad. esp.: *La taberna*, trad. de Julio del Prado, Buenos Aires, Sopena, 1949].
- ZÚNIGA CHÁVEZ, Dulce María, *Écriture, réécriture et intertextualité dans Se una notte d'inverno un viaggiatore d'Italo Calvino*, tesis doctoral dirigida por Franc Ducros, Université Paul-Valéry-Montpellier III, Arts et Letres, 1990.

## Índice de nombres

- Ackroyd, Peter, *Chatterton*: 177, 178.
- Adam, Jean-Michel, "Style et fait de style: un exemple rimbaldien" [Estilo y hecho de estilo: un ejemplo rimbaldiano]: 364, 365 n.
- Afrodita: 270.
- Ajar, Émile (seudónimo de Romain Gary), *L'Angoisse du roi Salomon* [La angustia del rey Salomón]: 368; *Gros-Câlin* [Mimos]: 368; *Pseudo* [Seudo]: 368; *La Vie devant soi* [La vida ante sí]: 63, 368.
- Akakia-Viala (seudónimo de Antoinette Allévy) y Nicolas Bataille (seudónimo de Roger Rimbaud), *Comment on fait du Rimbaud* [¿Cómo se hace Rimbaud?]: 300, 301.
- Alain (seudónimo de Émile Chartier), "Ubu roi" (*Préliminaires à l'esthétique*) ["Ubu rey" (Preliminares de estética)]: 118.
- Albalat, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation ds auteurs* [La formación del estilo por asimilación de los autores]: 147, 155, 348.
- Albaret, Céleste: 183.
- Alcyonio, Pietro: 25.
- Aldo (Gracq, *Le Rivage des Syrtes* [El mar de las Sirtes]): 333.
- Alejandro Magno: 16.
- Alejandro VI: 40.
- Alembert, Jean Le Rond d', *Éléments de musique* [Elementos de música]: 138; y Jean-Jacques Rousseau (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [Enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias, artes y oficios]: 137, 138, 144, 146, "Plagiarisme ou plagiat" [Plagiarismo o plagio]: 145.
- Aléxis (Beyala, *Le Petit Prince de Belleville* [El Principito de Belleville]): 62.
- Alighieri, Dante: 351.
- Alissa (Gide, *La Porte étroite* [La puerta estrecha]): 352.
- Amiel, Henri-Frédéric: 141.
- Anacreonte: 26.
- André, Gildas (abogado): 60 n., 92.
- Angennes, Julie d': 58.
- Anjou, Felipe de, Philippe d'Orleans, llamado: 123.
- Annie (Ernaux, *Passion simple* [Pasión simple]): 71.
- Antenor (Homero, *Iliada*): 240.

- Antonia (Bascher, *Cheminements* [Marchas]): 62.
- Antonio (Otway, *Venise preserved* [Venecia salvada]): 40.
- Apolo: 338.
- Aquiles (Homero, *Iliada*): 176.
- Aquilina (Otway, *Venise preserved* [Venecia salvada]): 40.
- Aragon, Luis: 301.
- Ardisson, Thierry, *Pondichéry*: 66, 67.
- Arène, Paul: 41.
- Aretino, Leonardo (seudónimo de Leonardo Bruni), *Historia de los godos*: 25. Argilat, Camille d' (Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 225-227, 230, 233.
- Argilat, Charles d' (hijo de Camille y Laurent; Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 227.
- Argilat, Laurent d' (Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 225, 226, 228-230, 232, 233.
- Ariès, Paul, *Le Retour du diable* [El regreso del diablo]: 68.
- Ariosto, Ludovico Ariosto, llamado, *Suppositi*: 30.
- Aristófanes: 22; *Las ranas*: 23; *Las nubes*: 23.
- Aristóteles: 108, 124.
- Armeno, Cristoforo, *Le Voyage et les aventures des trois princes de Sarendip* [El viaje y las aventuras de tres príncipes de Serendip]: 33.
- Aron, Paul, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français de la Renaissance à nos jours* [Historia del pastiche. El pastiche literario francés del Renacimiento a nuestros días]: 287 n., 289, 292, 296 n., 300 n.; Denis Saint-Jacques y Alain Viala (dirs.), *Le Dictionnaire du littéraire* [Diccionario de lo literario]: 359, 360.
- Ascher, P. W. y H. E. Clegg, *Neuf sur onze* [Nueve de once]: 49.
- Assouline, Pierre, "L'affaire Beyala rebondit" [El caso Beyala repercute]: 63; "Plagiat, nouvelles accusations" [Plagio, nuevas acusaciones]: 56.
- Atala (Chateaubriand, *Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert* [Atala, o los amores de dos salvajes en el desierto]): 143.
- Attali, Jacques, *Histoire du temps* [Historia del tiempo]: 54, 55; *Verbatim*: 54, 55, 206, 207.
- Audi, Paul, *L'Autorité de la pensée* [La autoridad del pensamiento]: 356, 361.
- Aue, Max (Littell, *Les Bienveillantes* [Las benévolas]): 324, 325, 329.
- Augeron, Mickaël, "Coligny et les Espagnols à travers la course (1560-1572): une politique maritime au service de la cause protestante" ["Coligny y los españoles a través de la carrera (1760-1572): una política marítima al servicio de la causa protestante"]: 94.
- Aunay, Philippe y Gautier d' (amantes de Blanche y Margarita de Borgoña): 210. Aupick, Caroline (nacida Archenbaut-Defayis): 18.
- Avellaneda, Alonso Fernández de, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: 304, 305.
- Azéma, Marcelle, *De la responsabilité civil de l'écrivain* [Sobre la responsabilidad civil del escritor]: 209, 211, 255, 262.
- Bacon, Francis, primer barón Verulam: 117.
- Baetens, Jan (ed.), *Le Combat du droit d'auteur* [El combate del derecho de autor]: 199 n., 203 n., 204 n.
- Bajtín, Mijail: 19, 104, 106-111, 131, 333, 334; "El discurso en la novela": 6; *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*: 110; *Problemas de la poética de Dostoievski*: 107, 110, 111.
- Balzac, Honoré de: 40, 41, 48, 155; *Le Chef-d'œuvre inconnu* [La obra maestra desconocida]: 371; *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* [Los chuanes o Bretaña en 1799]: 323; *La Comédie humaine* [La comedia humana]: 316, 323; *La duchesse de Langeais* [La duquesa de Langeais]: 161; "Notes remises à Messieurs les députés composant la commission de la loi sur la propriété littéraire" [Notas entregadas a los Señores diputados integrantes de la comisión sobre la ley de propiedad literaria]: 35; *Une ténébreuse affaire* [Un asunto tenebroso]: 320.
- Barbey D'Aureville, Jules: 41.
- Barbin, Claude: 200.
- Baron (seudónimo de Michel Boyron): 29.
- Barreau, Jean-Claude, *Oublier Jérusalem* [Olvidar Jerusalén]: 56, 86.
- Barrier, Marie-France, "Écurie 60" [Escudería 60]: 83.
- Barrington-Coupe, William H.: 181.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [El grado cero de la escritura]: 325; "La mort de l'auteur" ["La muerte del autor"]: 102, 337; "Texte (théorie du)" ["Texto (teoría del)"]: 102, 336.
- Bascher, Nicole de, *Cheminements* [Marchas]: 60, 62.
- Bataille, Nicolas (seudónimo de Roger Bataille) y Akakia-Viala (seudónimo de Antoinette Allévy), "Comment on fait du Rimbaud" [Cómo se hace un Rimbaud]: 300, 301.
- Baudelaire, Charles: 18, 340, 341; *Les Fleurs du mal* [Las flores del mal]: 300, "Hymne à la Beauté" ["Himno a la belleza"]: 270.
- Baudoux, Georges: 211 n.
- Bauër, Gérard: 111, 112.
- Bauër, Henry: 112.
- Bayard, Pierre, *L'Affaire du chien des Baskerville* [El caso del sabueso de los Baskerville]: 308; *Et si les œuvres changeaient d'auteur?* [¿Y si las obras cambiaran de autor?]: 131.
- Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique* [Diccionario histórico y crítico]: 22, 148.
- Beauchamp, Pierre: 125.
- Beaumarchais, Jean-Pierre de, y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* [Diccionario de las obras literarias en lengua

- francesa]: 76 n., 80 n., 210 n.; Daniel Couty y Alain Rey (dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française* [Diccionario de las literaturas de lengua francesa]: 199 n.
- Beaumarchais, Pierre-Agustin Caron de, *Compte rendu de l'Affaire des auteurs dramatiques et des comédies français* [Informe del caso de los autores dramáticos de los actores franceses]: 198, 199, 201.
- Beauvoir, Simone de, *La Force des choses* [La fuerza de las cosas]: 79.
- Béhar, Henri, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry* [La dramaturgia de Alfred Jarry]: 113, 114.
- Beigbeder, Frédéric: 318; *Un roman français* [Una novela francesa]: 319, 320 n.
- Béjart, Armande: 128.
- Béjart, Madeleine: 122.
- Bellaunay, Henri, *Petite anthologie imaginaire de la poésie française* [Pequeña antología imaginaria de la poesía francesa]: 293.
- Ben Jelloun, Tahar: 83; *L'Ange aveugle* [El ángel ciego]: 345; *L'Enfant de sable* [El niño de arena]: 85, 344, 345; *La Nuit sacrée* [La noche sagrada]: 84, 85, 213, 218, 219.
- Bénabou, Marcel, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* [¿Por qué no he escrito ninguno de mis libros?]: 139-141, 354, 355.
- Bénazéraf, José-Anne, abogada: 246.
- Benga, Feral: 88.
- Beniaminio, Michel: 67.
- Benjamin (Lévy, *Le Diable en tête* [El diablo en la cabeza]): 83.
- Benoît, Fernand: 215, 216, 250.
- Benoit, Pierre, *L'Atlantide* [La Atlántida]: 75, 76 n.; "Comment j'ai écrit *L'Atlantide*" [Cómo escribí *La Atlántida*]: 75.
- Benzécri, Jean-Paul: 364.
- Berenboom, Alain: 199 n.
- Berger, Yves: 242.
- Berlau, Ruth: 97.
- Bernard, Catherine, *Brutus*: 33.
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, *Études de la nature* [Estudios sobre la naturaleza]: 38; *Voyage à l'Isle de France* [Viaje a la isla de Francia]: 87.
- Bernet, Charles, "La distance intertextuelle et le théâtre du Grand Siècle" [La distancia intertextual y el teatro del Gran Siglo]: 118 n.
- Berthet, Antoine: 328.
- Bertrand, André René, abogado: 61 n., 239, 244, 245 n.; *Le Droit d'auteur et les droits voisins* [El derecho de autor y los derechos vecinos]: 211 n., 212, 261 n.; "La France est-elle encore un pays de droit... d'auteur?" [¿Francia sigue siendo un país de derecho... de autor?]: 237 n., 238 n.
- Bertrand-Verdon, Adeline (Monbrun, *Meurtre chez Tante Léonie* [Asesinato en la casa de la tía Léonie]): 183.
- Besnier, Patrick, *Alfred Jarry*: 114 n., 115.
- Besson, Philippe, *L'Enfant d'octobre* [El niño de octubre]: 327, 329.
- Bettelheim, Bruno: 101; *The Uses of Enchantment* [Psicoanálisis de los cuentos de hadas]: 98.
- Beyala, Calixthe, *Assèze l'Africaine* [Assèze, la africana]: 64; *Les Honneurs perdus* [Los honores perdidos]: 63, 83; *Le Petit Prince de Belleville* [El Principito de Belleville]: 62, 63, 89.
- Bilitis (Louÿs, *Les Chansons de Bilitis* [Las canciones de Bilitis]): 296.
- Bilous, Daniel y Nicole, "La manière deux (Pour une didactique du pastiche)" [La manera dos (Para una didáctica del pastiche)]: 272.
- Bitschnau, Patricia, *Le Gadjo* [El que no es gitano]: 56, 57, 86.
- Blacky (Buten, *When I Was Five I Killed Myself* [Cuando yo tenía cinco años, me maté]): 63.
- Blancckeman, Bruno, Aline Murat-Brunel y Marc Dambre (dirs.), *Le roman français au tournant du xx<sup>e</sup> siècle* [La novela francesa en el cambio del siglo xxi]: 329 n.
- Blanco (Beyala, *Le Petit Prince de Belleville* [El Principito de Belleville]): 63.
- Bloom, Léopold (Joyce, *Ulyses*): 282.
- Bloy, Léon, "Un voleur de gloire" [Un ladrón de gloria]: 41.
- Boblet, Marie-Hélène, "Roman historique et Vérité romanesque: *Les Bienveillantes*. Comment le romanesque redonne une mémoire à l'histoire" [Novela histórica y verdad novelesca: *Las Benévolas*. Cómo lo novelesco vuelve a dar una memoria a la historia]: 325.
- Bogat, Shatan (seudónimo de Romain Gary), *Les Têtes de*
- Stéphanie* [Las cabezas de Stéphanie]: 368.
- Bogdanov, Igor y Grichka y Jean Guilton, *Dieu et la science* [Dios y la ciencia]: 55.
- Boileau, Nicolás: 135; *Art poétique* [Arte poética]: 198.
- Boissier, Denis, *L'affaire Molière, la grande supercherie littéraire* [El caso Molière, la gran superchería literaria]: 122 n.
- Bon, François, *Un fait divers* [Una noticia policial]: 329.
- Bonn, Charles: 345 n.
- Bordillon, Henri: 114 n.
- Borges, Jorge Luis: 175, 180, 345; *Ficciones*: 103 n., 159, 174, 175, 177, 312 n., "Pierre Ménard, autor del Quijote": 174-177, 312, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius": 103, 159; *El libro de arena*: 336 n., 337, 349, "El espejo y la máscara": 349, "Utopía de un hombre que está cansado": 336.
- Borgoña, Blanche y Jean de: 210.
- Borgoña, Margarita de: véase Margarita de Valois (la "reina Margot").
- Boschetti, Anne, "Légitimité littéraire et stratégies éditoriales" [Legitimidad literaria y estrategias editoriales]: 48 n.
- Bota, Cristian y Jean-Paul Bronckart, "Volochinov et Bakhtine: deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut" ["Volóshinov y Bajtín: dos enfoques radicalmente opuestos de los géneros de textos y de su carácter"]: 108.

- Bouillaguet, Annick, *Marcel Proust, le jeu intertextuel* [Marcel Proust, el juego intertextual]: 280, 281.
- Boulez, Pierre: 356.
- Bourdieu, Pierre, "Le champ littéraire" ["El campo literario"]: 331; *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario]: 340, 341 n.
- Bourqui, Claude: 116 n., 122, 128 n.
- Boursault, Edme, *Le Médecin volant* [El médico volador]: 123.
- Boutroux, Pierre: 31 n., 151 n.
- Bouvard, François (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*): 142.
- Bouzaher, Myriem: 296 n., 315 n.
- Bovary, Emma (Flaubert, *Madame Bovary*): 308, 322.
- Boylesve, René: 154.
- Bragance, Anne y Michel de Grèce, *La Nuit de sérail* [La noche del serallo]: 65, 66.
- Brahimi, Denise, "Conversations avec Tahar Ben Jelloun" [Conversaciones con Tahar Ben Jelloun]: 346 n.
- Brecht, Barbara: 97.
- Brecht, Bertolt: 96, 101; *Die Dreigroschenoper* [La ópera de tres centavos]: 97; *Mutter Courage* [Madre coraje]: 97.
- Breton, André, *Flagrant délit* [Flagrante delito]: 301, 302.
- Bricon, Étienne, "La profession de l'homme de lettres chez les Anciennes" [La profesión de hombre de letras en los antiguos]: 22.
- Bronckart, Jean-Paul y Cristian Bota, "Volochinov et Bakhtine: deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut" ["Volochinov y Bajtín: dos enfoques radicalmente opuestos de los géneros de textos y de su carácter"]: 108.
- Brown, Dan, *The Da Vinci Code* [El código Da Vinci]: 317.
- Bruckner, Pascal, *Les Voleurs de beauté* [Los ladrones de belleza]: 168, 169.
- Brunet, Étienne: 86, 92, 243, 366; "Proust et Giraudoux" [Proust y Giraudoux]: 364; "Que l'emprunt vaut rin" [Qué poco vale el préstamo]: 244, 247, 248, 250.
- Brunschvicg, Léon: 31, 151 n.
- Buisson, Octave (Rolle, *Killers Academy*): 184.
- Buon, Gabriel: 197.
- Burton, Robert, *L'Anatomie de la mélancolie* [La anatomía de la melancolía]: 140.
- Busnach, William, *Nana*: 40.
- Bussy-Rabutin (Roger de Rabutin, conde de Bussy): 51.
- Buten, Howard, *When I Was Five I Killed Myself* [Cuando yo tenía cinco años, me maté]: 62, 63.
- Butler, Rhett (Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 226, 228, 229, 233.
- Butor, Michel: 353.
- Büttner, Myrtille (nacido Hayat), *À la Grâce de Dieu* [A la gracia de Dios], guion: 84, 85, 213 n., 219.
- Buzzati, Dino, *Le Désert des Tartares* [El desierto de los tártaros]: 332, 333.
- Byron, George Gordon, sexto barón: 37, 136, 147; *Childe Harold's Pilgrimage* [Las peregrinaciones de Childe Harold]: 38.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Cumpleaños*: 92.
- Cahné, Pierre y Georges Molinié (dirs.), *Qu'est-ce que le style?* [¿Qué es el estilo?]: 362 n., 363 n.
- Caillemer, Exupère, *Études sur les antiquités juridiques d'Athènes* [Estudios sobre las antigüedades jurídicas de Atenas]: 22.
- California, J. D. (seudónimo de Fredrik Colting), *60 Years Later Coming Through The Rye* [Sesenta años después: continuando entre el centeno]: 303.
- Calle-Gruber, Mireille: 33 n.
- Calvino, Italo, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [Seis propuestas para el próximo milenio]: 157, 338; *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [Si una noche de invierno un viajero]: 337-339, "En una red de líneas que se intersecan": 339.
- Camus, Albert: 365.
- Canaby, Émile: 328.
- Canaby, Henriette (nacida Sabourin): 328.
- Caradec, François: 300; *Vie de Raymond Roussel* [Vida de Raymond Roussel]: 346 n.
- Carcelen, Jean-François: 187 n.
- Carco, Francis, *L'Homme traqué* [El hombre acosado]: 91.
- Carlos IX: 197.
- Carlyle, Thomas: 176.
- Carmonelle (seudónimo de Louis Carrogis), *Le Distrain* [El distraído]: 35, 36.
- Carnehan, Peachey (Kipling, *The Man who Would Be a King* [El hombre que quiso ser rey]): 81.
- Carpani, Giuseppe, *Haydine*: 38.
- Carrère, Emmanuel, *L'Adversaire* [El adversario]: 329.
- Carrive, Lucien: 117 n.
- Carstairs, Greg (King, "Secret Window, Secret Garden" ["Ventana secreta, jardín secreto"]): 170.
- Cassou, Jean: 134 n., 305 n.
- Castellari, Enzo G., realizador, *Tiburón 3*: 212.
- Castracani, Castruccio (Maquiavelo, *La vida de Castruccio Castracani*): 25.
- Cavanagh, Jean-Franck, "Propriété littéraire et artistique" [Propiedad literaria y artística]: 199 n.
- Cazes, Georgette y Bernard, *D'Holbach portatif* [Holbach portátil]: 146 n.
- Cazotte, Jacques, *Diabole amoureux* [El diablo enamorado]: 42.
- Céard, Henry, "L'Œuvre, *Venise sauvée*, tragédie d'Otway" [L'Œuvre, en *Venise sauvée*, tragedia de Otway]: 40.
- Ceccatty, René de: 373.
- Cécile (Monteilhet, *Mourir à Francfort* [Morir en Francfort]): 173.
- Cefisofón: 23.
- Cela, Camilo José, *La cruz de San Andrés*: 93.
- Céline (seudónimo de Louis-Ferdinand Destouches): 342, 343; "À l'agité du bocal"

- [En la agitación de la pecera]: 136; *L'Église* [La Iglesia]: 343; *Entretiens avec le Professeur Y* [Conversaciones con el profesor Y]: 137; *Mort à crédit* [Muerte a crédito]: 343; *Voyage au bout de la nuit* [Viaje al fin de la noche]: 343.
- Celorio, Victor Manuel, *El unicornio azul*: 91, 92.
- Celsus Albinovanus: 24.
- Cendrars, Blaise: 68; *Aujourd'hui* [Hoy]: 241; *Documentaire-Kodak* [Documental-Kodak]: 46, 47; *L'Homme foudroyé* [El hombre fulminado]: 45.
- Cérés, François, *Cosette*: 306.
- Cervantes, Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*: 174, 175, 304, 305, 312; *Novelas ejemplares*: 134.
- Cézanne, Paul: 347.
- Chabon, Michael, *The final Solution* [La solución final]: 308.
- Chalonge, Florence de: 359.
- Chambers, Ephraim, *Encyclopédie ou Dictionnaire universel des arts et des sciences* [Enciclopedia o Diccionario universal de las artes y las ciencias]: 146.
- Chamfort, Nicolas, *Pensées, Maximes et Anecdotes* [Pensamientos, máximas y anécdotas]: 138, 139 n.
- Charbonneau, Thomas (Poupart), *Bon à tirer* [Listo para imprimir]: 163.
- Chartier, Roger, *Culture écrite et société: l'ordre des livres. Lecteur, auteur, bibliothèques en Europe entre xiv<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècle* [Cultura escrita y sociedad: el orden de los libros. Lector, autor, bibliotecas en Europa entre los siglos xiv y xviii]: 146, 147 n.; y Henri-Jean Martin (dirs.), *Histoire de l'édition française*, t. vi: *Le Livre concurrenté 1900-1950* [Historia de la edición francesa iv. El libro en competencia 1900-1950]: 48 n.
- Chase, James Hadley (seudónimo de Rene Brabazon Raymond), *Eva*: 172.
- Chassé, Charles, *Sous le masque de Jarry, les sources d'Ubu roi/Dans les coulisses de la gloire: d'Ubu roi au douanier Rousseau* [Bajo la máscara de Jarry, los orígenes de Ubu rey/Tras las bambalinas de la gloria: de Ubu rey al aduanero Rousseau]: 112.
- Chateaubriand, François-René de: 39; *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [Itinerario de París a Jerusalén]: 38; *Mémoires d'outre-tombe* [Memorias de ultratumba]: 37, 38, 143; *Voyage en Amérique* [Viaje a América]: 37.
- Chatterton, Thomas: 177, 178.
- Chaudenay, Roland de, *Dictionnaire des plagiaires* [Diccionario de plagiarios]: 27 n., 29, 30 n., 31, 89, 145 n., "Zola": 41 n.
- Chaudenson, Robert: 87.
- Chazal, Claire: 318.
- Chessex, Jacques, *L'imitation* [La imitación]: 171.
- Chimo, Lila dit ça [La voz de Lila]: 93, 95.
- Chonchon (Ardisson, Pondichéry, y Gaebelé, Créole et grande dame. Johanna Béguin, marquise Duplex (1706-1756) [Criolla y gran señora. Johanna Béguin, marquesa Duplex (1706-1756)]): 67.
- Christin, Pierre, *Petits crimes contre les humanités* [Pequeños crímenes contra las humanidades]: 184.
- Christiné, Henri: 68.
- Christo (seudónimo de Christo Javacheff y Jeanne-Claude Deant de Guillebon): 209, 262, 263.
- Cicerón, *De gloria*: 25.
- Cicognini, Giacinto Andrea, *Le fortunate gelosie del principe Rodrigo* [Los felices celos del príncipe Rodrigo]: 127.
- Cisneros, García Jiménez de (abad de Montserrat), *Ejercicios espirituales*: 25.
- Clarac, Pierre: 274 n.
- Claudé, Philippe, "L'autre" [El otro]: 171, 172 n.
- Clegg, H. E. y Ascher, P. W., *Neuf sur onze* [Nueve de once]: 49.
- Cocteau, Jean (realizador), *Le Sang d'un poète*: 88.
- Cohen, Bernard: 185 n.
- Colette (seudónimo de Sidonie-Gabrielle Colette): 186.
- Colombet, Claude, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins* [Propiedad literaria y artística y derechos vecinos]: 192 n., 195 n., 206 n., 255, 256, 258 n., 260.
- Colting, Fredrik, véase California, J. D.
- Collin, Hélène: 308 n.
- Compagnon, Antoine: 274 n.; *La Seconde Main, ou le Travail de la citation* [La segunda mano o el trabajo de la cita]: 14.
- Condorcet, Jean Antoine Nicolas de Caritat, marqués de: 146.
- Congrès littéraire international. *Discours d'ouverture. Séance publique du 17 juin 1878*: 204; *Le domaine public payant. Séance du 21 juin 1878*: 204, 205.
- Constant, Benjamin: 171.
- Constant, Paule, *Confidence pour confidence* [Confidencia por confidencia]: 64; *White Spirit* [Espíritu blanco]: 63, 64.
- Conti, Armand de Bourbon, príncipe de: 123.
- Corneille, Pierre: 103, 116, 118 n., 121, 122-130, 144, 145, 202, 352, 366; *Le Cid* [El Cid]: 31, 116; *Don Sanche d'Aragon* [Don Sancho de Aragón]: 127.
- Corneille, Thomas: 34, 127, 128.
- Courbet, Gustave: 155.
- Courteline, Georges (seudónimo de Georges Moinaux): 192 n.; *Boubouroche*: 260.
- Couty, Daniel, y Jean Pierre de Beaumarchais (dirs.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* [Diccionario de obras literarias de lengua francesa]: 41 n., 76, 80 n., 210 n.; Jean-Pierre Beaumarchais y Alain Rey (dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française* [Diccionario de literaturas de lengua francesa]: 199 n.
- Cratino: 23.
- Crowley, Farouche Ferraille (Vautrin, *Un grand pas vers le Bon Dieu* [Un gran paso hacia el buen Dios]): 241.
- Crowley, Jim (hijo de Azeline Raquin y Farouche Ferraille):

- Vautrin, *Un grand pas vers le Bon Dieu* [Un gran paso hacia el buen Dios]: 241.
- Cullin, Mitch, *A Slight Trick of the Mind* [Un sencillo truco mental]: 308.
- Cyrano de Bergerac, Savinien, *Le Pédant joué* [El pedante burlado]: 29, 30.
- D'Annunzio, Gabriele: 26, 27 n.
- Daeninckx, Didier, "Le manuscrit trouvé à Sarcelles" ["El manuscrito encontrado en Sarcelles"]: 172.
- Dambre, Marc; Bruno Blanckeman y Aline Murat-Brunel (dirs.), *Le roman français au tournant du xxi<sup>e</sup> siècle* [La novela francesa en el cambio del siglo xxi]: 329 n.
- Danielo (Gracq), *Le Rivage des Syrtes* [El mar de las Sirtes]: 333.
- Darrieussecq, Marie, *Le Bébé* [El bebé]: 322; *Naissance des fantômes* [Nacimiento de los fantasmas]: 98; *Rapport de police* [Informe de policía]: 99; *Tom est mort* [Tom ha muerto]: 99, 321, 322.
- Daudet, Alphonse: 41.
- Dauzat, Pierre Emmanuel: 96 n.
- De Quincey, Thomas: 18, 176.
- Debussy, Claude: 356.
- Decugis, Michel y Aziz Zemouri, *Paroles de banlieues* [Palabras de la periferia]: 93.
- Deforges, Régine: 229, 230, 236, 237, 238 n., 239, 240, 250; *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]: 52, 212, 223-225, 228 n., 231-235, 257, 282; 101, *avenue Henri Martin* [101, avenida Henri Martin]: 234; *Le Diable en rit* encore [El diablo todavía ríe]: 234.
- Degraël, Vincent (Perec, *Le voyage d'hiver* [El viaje de invierno]): 165.
- Delacroix, Eugène: 347.
- Delahaye, Alain: 175 n.
- Delamare, Delphine (nacido Couturier): 322, 328.
- Delamare, Eugène (médico): 322.
- Delamere, Georges, *Désordres à Pondichéry* [Desórdenes en Pondicherry]: 66.
- Delbourg, Patrice, *L'Ampleur du désastre* [La amplitud del desastre]: 88 n.; "Je suis une éponge" [Soy una esponja]: 143.
- Delcourt, Christian y Marc Hug (dirs.), *Mélanges offerts à Charles Muller pour son centième anniversaire (22 de septembre de 2009)* [Mezclas ofrecidas a Charles Muller para su centésimo aniversario]: 118 n.
- Delcourt, Pierre y Georges Le Faure, *La Tour de Nesle* [La torre de Nesle]: 193, 209.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* [Diferencia y repetición]: 276.
- Delmas, Françoise (hermana de Léa; Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 231.
- Delmas, Isabelle (madre de Léa; Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 227, 231, 232.
- Delmas, Léa (Desforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 225-228, 230-234.
- Delmas, Pierre (padre de Léa; Desforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 227, 228, 230, 232.
- Demóstenes, *Vie de Lysias* [Vida de Lisias]: 22.
- Derrida, Jacques: 347; *L'Écriture et la différence* [La escritura y la diferencia]: 331, 332.
- Desbois, Henri, *Le Droit d'auteur en France* [El derecho de autor en Francia]: 193, 208, 216, 258; "Propriété littéraire et artistique" [Propiedad literaria y artística]: 202 n.
- Desdémone (Shakespeare, *Otelo, El mercader de Venecia*): 176.
- Desmond, William Olivier: 169 n.
- Despréaux, Simien (ed.), *La Fontaine, Suite des Œuvres posthumes* [Continuación de las obras póstumas]: 296.
- Desproges, Pierre, *Textes de scène* [Textos de escena]: 258 n.
- Desqueyroux, Thérèse (Mauriac): 328.
- Di Folco, Philippe, *Les grandes impostures littéraires* [Las grandes imposturas literarias]: 313 n.
- Diacon, Éric: 96 n.
- Dickens, Charles: 41, 316.
- Diderot, Denis: 146; *De la poésie dramatique* [De la poesía dramática]: 145; *Le Fils naturel* [El hijo natural]: 34, 145; *Lettre sur le commerce de la librairie* [Carta sobre el comercio de la librería]: 201 n.; *Représentations et observations en forme de mémoire sur l'état ancien et actuel de la librairie et de l'imprimerie* [Representaciones y observaciones en forma de informe sobre el estado antiguo y actual de la librería y la imprenta]: 200, 201.
- Dispot, Laurent, "M'sieur, ils copient' ou le plagiat en littérature" ["Señor, copian" o el plagio en literatura]: 91.
- Dock, Marie-Claude, *Contribution historique à l'étude des droits d'auteur* [Contribución histórica al estudio de los derechos de autor]: 24 n., 196 n., 197 n., 199 n., 200 n.
- Donneau de Visé, Jean: 128; *Nouvelles nouvelles* [Nuevas novelas]: 126, 129, 130; *Zélinde ou la Véritable critique de l'École des femmes* [Celinda o la verdadera crítica de la Escuela de las mujeres]: 125, 126.
- Dorgeles, Roland, *Les Croix de bois* [Cruces y muertos]: 74, 75.
- Dormann, Geneviève: 83; *Le Bal du dodo* [El baile de la camita]: 87.
- Dostoievski, Fiódor Mijáilovich: 110, 173.
- Dobrovsky, Serge, *Fils* [Hijo]: 319.
- Doumenc, Philippe, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* [Contrainvestigación sobre la muerte de Emma Bovary]: 307.
- Dourmon, Jean-Yves, *Dictionnaire d'ortographe et des difficultés du français* [Diccionario de ortografía y de las dificultades del francés], "Récrire" ["Reescribir"]: 257 n.
- Doyle, Arthur Conan, "The Adventure of the Empty House": 308 n.; *The Hound of the Baskervilles* [El sabueso de los Baskerville]: 308; "The Final Problem": 308 n.

- Drácula (Gheorghiu, *Dieu ne reçoit que le dimanche* [Dios solo recibe los domingos]): 164.
- Dravot, Daniel (Kipling, *The Man who Would Be King* [El hombre que quiso ser rey]): 81.
- Droeshout, Martin: 119.
- Drouet, Juliette: 51, 259.
- Du Laurens, Henri-Joseph: 33.
- Duchamp, Maxime: 302.
- Duchêne, Roger, *Ninon de Lenclos*: 50.
- Ducros, Franc: 158 n., 338 n.
- Dumas, Alejandro: 11, 65, 143, 192 n., 317; *Albine*: 39; *La Chambre rouge* [La habitación roja]: 39; "La chasse au chastre" ["La caza del mirlo"]: 39; "Comment je devins auteur dramatique" [Cómo me convierto en autor dramático]: 16, 142; *Le Comte de Monte-Cristo* [El conde de Montecristo]: 65; *Gaule et France* [Galia y Francia]: 39; *Les Trois Mousquetaires* [Los tres mosqueteros]: 39, 317; y Gaillardet, Frédéric, *La Tour de Nesle* [La torre de Nesle]: 193, 209, 210, 212.
- Dupleix (Ardisson, *Pondichéry*, y Gaebelé, *Créole et grande dame. Johanna Béguin, marquise Dupleix (1706-1756)* [Criolla y gran señora. Johanna Béguin, marquesa Dupleix (1706-1756)]): 66, 67.
- Duraille, Marguerite [Patrick Rambaud], *Mururoa, mon amour*: 258.
- Durand, Claude: 54.
- Duras, Marguerite (seudónimo de Marguerite Donnadieu): 73, 74, 181, 258; *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* [La siesta de M. Andesmas]: 73, [Guillaume P. Jacquet] *Margot et l'important* [Margot y lo importante] (manuscrito): 73, 74; *Hiroshima, mon amour* [Hiroshima, mon amour]: 258.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione* [Los límites de la interpretación]: 295, 296, 298, 302, 315; *Il nome della rosa* [El nombre de la rosa]: 158 n.; *Opera aperta* [La obra abierta]: 158.
- Elgin, Catherine Z. y Nelson Goodman, *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)* [Estética y conocimiento (Para cambiar de tema)]: 361 n.
- Elstir (Proust, *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido]): 280, 281.
- Empédocles: 31.
- Ennio: 23, 142.
- Enrique II: 197.
- Epernon, Bernard de Nogaret de La Valette, duque de: 123; *Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus tum recentioribus poetis accurate decerptus*: 34.
- Erasmus, Desiderio, *Adagios*: 154.
- Ernaux, Annie, *Passion simple* [Pasión simple]: 71.
- Ernst, Max, "Au delà de la peinture" [Más allá de la pintura]: 159.
- Escal, Françoise: 198 n.
- Escipión Emiliano: 130.
- Esopo, "Le Choucas et les oiseaux" ["La corneja y las aves"]: 24.
- Espréménil, Jean-Jacques d' (Ardisson, *Pondichéry*, y Gaebelé, *Créole et grande dame. Johanna Béguin, marquise Dupleix (1706-1756)* [Criolla y gran señora. Johanna Béguin, marquesa Dupleix (1706-1756)]): 67.
- Esquilo: 23 n.; *Prometeo liberado*: 176.
- Essarts, Emmanuel des, *Poésies parisiennes* [Poesías parisinas]: 150.
- Estang, Luc: 302.
- Étienne, Henri: 26.
- Éupolis: 23.
- Eurípides: 23.
- Eva (Chase): 172.
- Fabry, Nicolas (Fiechter, *Tiré à part* [Separata]): 184, 185.
- Fayard, Victor (Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 231.
- Felipe el Hermoso (Fuentes, *Terra Nostra*): 339.
- Feltrinelli, Carlo: 52, 53.
- Fénelon, François de Salignac de La Mothe: 200.
- Fernández, Ramón: 156.
- Fibel, Gottself (Jean-Paul, *Leben Fibels* [La vida de Fibel]): 178-180.
- Fidentinus: 21.
- Fiechter, Jean-Jacques, *Tiré à part* [Separata]: 184.
- Field, Richard: 120.
- Fioletto, Pascal, *Et si c'était niais?* [¿Y si fuera algo tonto?]: 288, 289.
- Fitzgerald, Francis Scott: 186, 187.
- Fitzgerald, Zeldá Sayre: 186, 187.
- Flaubert, Gustave: 41, 267, 294, 312, 339, 341, 360, 367; *Bouvard* et *Pécuchet*: 142, 268; *L'Éducation sentimentale* [La educación sentimental]: 340; *Madame Bovary*: 307, 308, 322, 328.
- Fleming, Victor (dir.), *Lo que el viento se llevó*: 52, 223.
- Fluchère, Henri: 13 n.
- Ford, John, *Elegia fúnebre*: 118.
- Forestier, Georges: 116, 122, 123 n., 126, 128 n.
- Forster, Donald: 372, 373.
- Foucault, Michel: 102; "Qu'est-ce qu'un auteur?" ["¿Qué es un autor?"]: 190, 351, 373 n.
- Fradier, Catherine, *Camino 999*: 317.
- Frain, Irène: 224 n.; *La Guirlande de Julie* [La guirnalda de Julia]: 57, 58.
- France, Anatole: "Apologie por le plagiat" ["Apología a favor del plagio"]: 148; *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* [La rotisería de la reina Pedauca]: 42.
- Francisco I: 197, 259.
- Frenhofer (Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [La obra maestra desconocida]): 371.
- Fréron, "Jean" (Élie): 33, 34, 145.
- Freud, Sigmund: 98, 275; "La novela familiar del neurótico": 341, 342.
- Frolon, Eugène (Claudel, "L'autre" [El otro]): 171.
- Frontenac, Yves: 332, 333; "Buzzatti/Gracq, la séduction de Pouchkine" ["Buzzatti/Gracq, la seducción de Pushkin"]: 332.
- Fuegi, John, *Brecht & Co. Sex, Politics at the Making of the Modern Drama* [Bertolt Brecht y Cia. Sexo, política y la invención del teatro moderno]: 96, 97.

- Fuentes, Carlos: 91; *Diana, o la cazadora solitaria*: 92; *Terra Nostra*: 339.
- Fulk, Eleanor (seudónimo de Edmond Michel), *Les Septs chênes* [Los siete robles]: 49.
- Gable, William Clark: 52.
- Gachet d'Artigny, Antoine, "Anecdotes sur Richesource, soi-disant professeur en éloquence à Paris" [Anécdotas sobre Ricafuente, supuesto profesor en elocuencia en París]: 28, 29.
- Gaebelé, Yvonne Robert, *Créole et grande dame. Johanna Béguin, marquise Duplex (1706-1756)* [Criolla y gran señora. Johanna Béguin, marquesa Duplex (1706-1756)]: 66.
- Gaillardet, Frédéric y Alejandro Dumas, *La Tour de Nesle* [La torre de Nesle]: 193, 209, 210, 212.
- Gaillot, Robert, *La Dernière Tentation du diable* [La última tentación del diablo]: 67.
- Galard, Georges (Troyat, *Le Mort saisit le vif* [El muerto se apodera del vivo]): 166, 167.
- Galdemar, Ange, "La question du plagiat, conversation avec M. Émile Zola" [La cuestión del plagio, conversación con Émile Zola]: 41 n.
- Galland, Antoine: 42.
- Gandillot, Thierry, "C'est Brecht qu'on assassine" [A Brecht es a quien se asesina]: 97 n.
- García, Bob: véase Mogis, Éric.
- García, Michel: 102 n.
- Garonne, Georges: 300.
- Gary, Romain (seudónimo de Roman Kacew): 368; *véanse* Ajar, Émile; Bogat, Shatan; *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable* [Próxima estación, final del trayecto]: 368; *Charge d'âmes* [Carga de alma]: 368; *Clair de femme* [Claro de mujer]: 368; *Les Clowns lyriques* [Los payasos líricos]: 368 n.; *Couleurs du jour* [Los colores del día]: 368 n.
- Gassendi (seudónimo de Pierre Gassend): 30.
- Gaule, Charles de: 226, 254.
- Gauthier, Théophile, "Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann" [Onuphrius o las vejaciones fantásticas de un admirador de Hoffmann]: 165.
- Gautier, Pierre-Yves: 238, 239; *Propriété littéraire et artistique* [Propiedad literaria y artística]: 193, 217-219.
- Gazier, Félix: 31 n., 151 n.
- Genette, Gérard: 272, 280; *Figures I* [Figuras. Retórica y estructuralismo], "L'utopie littéraire" ["La utopía literaria"]: 177, 180; *Figures II*: 336, "Rhétorique et enseignement" ["Retórica y enseñanza"]: 349, "Stendhal": 39; *L'oeuvre de l'art I. Immanence et transcendance* [La obra del arte. Inmanencia y trascendencia]: 356; *Palimpsestes. La littérature au second degré* [Palimpsestos. La literatura en segundo grado]: 257, 265, 277, 278, 280-282, 288.
- Gérard, Alain, *Madame, c'est à vous que j'écris* [Señora, a usted es a quien escribo]: 71.
- Gere, Richard: 314.
- Gheorghiu, Virgil, *Dieu ne reçoit que le dimanche* [Dios solo recibe los domingos]: 164.
- Giacometti, Alberto: 68.
- Gide, André: 177, 351, 353; *Conseils au jeune écrivain* [Consejos a un joven escritor]: 152, 350; *De l'influence en littérature* [Sobre la influencia en literatura]: 152, 153, 350; *La Porte étroite* [La puerta estrecha]: 352; *Le Prométhée mal enchaîné* [Prometeo mal encadenado]: 353.
- Gilbert, Gabriel, *Hyppolyte ou le Garçon insensible* [Hipólito o el joven insensible]: 32.
- Gilberte (Proust, *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido]): 265.
- Gilkin, Pierre: 47.
- Genou (Bascher, *Cheminements* [Marchas]): 62.
- Giraudoux, Jean: 364; "Carrière" ["Carrera"]: 182, 183; *Siegfried*: 157.
- Gloria (Constant, *Confidence pour confidence* [Confidencia por confidencia]): 64.
- Goering, Hermann: 297.
- Goethe, Johann Wolfgang von: 186, 351; *Los sufrimientos del joven Werther*: 38.
- Goldoni, Carlo, *Il Vero Amico* [El amigo verdadero]: 34, 145.
- Golovinski, Mathieu (Matvei Vassilievitch), *Les Protocoles des Sages de Sion* [Los Protocolos de los Sabios de Sión]: 313.
- Goncourt, Edmond y Jules de: 41, 156, 265, 266.
- Goodman, Nelson, "Le statut du style" ["El estatus del estilo"]: 361, 362; y Elgin, Catherine Z., *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)* [Estética y conocimiento (Para cambiar de tema)]: 361 n.
- Gothot-Mersch, Claudine: 142 n.
- Goujon, Jean-Paul y Jean-Jacques Lefrère, "Ote-moi d'un doute...", en *L'énigme Corneille-Molière* [Sácame una duda... en El enigma Corneille-Molière]: 122 n.
- Gourmont, Rémy de, *Esthétique de la langue française* [Estética de la lengua francesa]: 348, 349; "Louis Ménard, un mystico pagano": 176.
- Gournay, Marie Le Jars de: 31.
- Goya, Francisco de: 347.
- Gracq, Julien, *Le Rivage des Syrtes* [El mar de las Sirtes]: 332, 333.
- Grasset, Bernard: 48.
- Greco, el (seudónimo de Domínikos Thetokópoulos): 347.
- Greene, Graham: 80.
- Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois de, *La Vie de M. de Molière* [La vida del señor Molière]: 29, 30.
- Griollet, Patrick: 86, 92, 216, 217, 223, 241; *Cadjins et Créoles en Louisiane* [Cadjins y criollos en Luisiana]: 224, 242; *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une francophonie* [Palabras de Luisiana. Estudio léxico de una francofonía]: 224, 242-251.
- Grossman, David, *Le Vent jaune* [El viento amarillo]: 56, 87.

- Groult, Flora, *Belle Ombre* [Bella sombra]: 60.
- Guez de Balzac, Jean-Louis: 29.
- Guiffrey, Georges y Édouard Laboulaye, *La Propriété littéraire aux XVIII<sup>e</sup> siècle. Recueil de documents publié par le comité de l'Association pour la défense de la propriété littéraire et artistique* [La propiedad literaria en los siglos XVIII. Selección de documentos publicada por el comité de la Asociación para la defensa de la propiedad literaria y artística]: 200 n.
- Guillaume (Beyala, *Le Petit Prince de Belleville* [El Principito de Belleville]): 62.
- Guiraud, Pierre: 364.
- Guirlande de Julie, La* [La guirnalda de Julia]: 57, 58.
- Guitton, Jean e Igor y Grichka Bogdanov, *Dieu et la science. Vers le métaréalisme [Dios y la ciencia. Hacia el metaréalismo]*: 55.
- Guth, Paul, *Moi, Ninon de Lenclos, courtisane* [Yo, Ninon de Lenclos, cortesana]: 50.
- Haenel, Yannick, *Cercle* [Círculo]: 96.
- Haggard, Henry Rider, *She. A History of Adventure [Ella]*: 75.
- Hallström, Lasse, realizador, *The Hoax [La gran estafa]*: 314.
- Hamilton, "Pittypat" [Sarah Jane] (tía de Melanie; Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 226, 231.
- Hamilton, Charles (Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 226, 231.
- Hamilton, Ian: 303.
- Hamilton, Wade Hampton (hijo de Scarlett y Charles; *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 226.
- Hamlet (Shakespeare): 176.
- Hansum, Knut: 173.
- Hardy, René, *Amère Victoire* [Amarga victoria]: 82.
- Hatto, Joyce: 181.
- Hauptmann, Elisabeth: 97.
- Hébert, Félix: 112, 114.
- Hébrard, Frédérique: 92; *Le Château des Oliviers* [El castillo de los olivos]: 59, 60; *Le Harem* [El harem]: 59.
- Hébuterne, Jeanne: 297, 298.
- Hecht, Yvon: 82.
- Heiden, Serge, "Qu'est-ce que la textométrie?" ["¿Qué es la textometría?"]: 364.
- Heinich, Nathalie, *Être écrivain* [Ser escritor]: 70, 72 n., 190 n.
- Helena (Homero, *Iliada*): 176.
- Hélène (Bruckner, *Les Voleurs de beauté* [Los ladrones de belleza]): 168.
- Hello, princesa (Roussel, *Locus Solus*): 346.
- Hennig, Jean-Luc, *Apologie du plagiat* [Apología del plagio]: 312.
- Henriot, Émile, "La vie littéraire, Le Dernier des Justes d'André Schwarz-Bart" ["La vida literaria, El último de los justos de André Schwarz-Bart"]: 78.
- Henriot, Eugène, *Mœurs juridiques et judiciaires de l'ancienne Rome* [Costumbres jurídicas y judiciales de la antigua Roma]: 24 n.
- Heredia, José María de "La Trebbia": 264.
- Hergé (seudónimo de Georges Remi): 286; *Le Lotus bleu* [El loto azul]: 286 n., 287.
- Héricourt, Louis de: 199.
- Hermes Trismegisto: 31.
- Hermes: 338.
- Hersant, Yves: 338 n.
- Hervé [Mestron]: véase Mogis, Éric.
- Heuscher, Julius, *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales. Their Origin, Meaning and Usefulness*: 98.
- Heuzé, André: 192 n.
- Hitler, Adolf: 324.
- Holbach, Paul-Henri Thiry, barón de: 146.
- Holmes, Sherlock (Conan Doyle): 308.
- Homero: 176, 272; *Iliada*: 240 n.; *Odisea*: 282.
- Honegger, Arthur: 68.
- Horacio: 26, 124; *Epistulae*: 24.
- Hormuz, Décébal (Gheorghiu, *Dieu ne reçoit que le dimanche* [Dios solo recibe los domingos]): 164.
- Houellebecq, Michel (seudónimo de Michel Thomas), *La Carte et le Territoire* [El mapa y el territorio]: 318, 319.
- Hougron, Jean, "La vieille femme" ["La vieja"]: 89-91.
- Houppermans, Sjef, "Raymond Roussel et l'intertextualité" [Raymond Roussel y la intertextualidad]: 346, 347 n.
- Huberti, Ulrici, *De Jure civitate*: 33.
- Huchon, Mireille, *Louise Labé. Une créature de papier* [Louis Labé. Una criatura de papel]: 104, 105.
- Hug, Marc y Christian Delcourt (dirs.), *Mélanges offerts à Charles Muller pour son centième anniversaire (22 de septiembere de 2009)* [Mezclas ofrecidas a Charles Muller para su centésimo aniversario]: 118 n.
- Hughes, Helga Rosenkrantz: 314.
- Hughes, Howard Robard: 314.
- Hugo, Pierre (tataranieta de Victor): 306.
- Hugo, Victor: 51, 94, 134, 204, 205, 348, 354; *Lucrecia Borgia*: 40; *Les Misérables* [Los miserables]: 306; *William Shakespeare*: 320.
- Ícaro: 371.
- Ignacio de Loyola: 25.
- Inés, doña (Fuentes, *Terra Nostra*): 339.
- Irving, Clifford Michael, *The Autobiography of Howard Hughes* [Autobiografía de Howard Hughes]: 314; *Hoax*: 314.
- Irving, Edith: 314.
- Iseo: 22.
- Ivanov, Viatcheslav: 110.
- "Jicé" [Jotacé] (Beigbeder, *Un roman français* [Una novela francesa]): 320.
- Jaccard, Roland, "Monsieur le plagiaire" [Señor plagiario]: 356.
- Jacob, Odile: 54, 206, 207.
- Jacques-Adolphe (Chessex, *L'imitation* [La imitación]): 171.
- Jacquet, Guillaume P. (seudónimo de Étienne de Montety): 73; [Marguerite Duras] *Margot et l'important* [Margot y lo importante] (manuscrito): 73, 74.

- Jais, Michèle de (seudónimo de Michèle Jaillet), "Feudal" (sinopsis): 59, 60, 92.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale [Ensayos de lingüística general]*: 360.
- Jarry, Alfred: 19, 111, 131; *Les Cornes de P. U.* [Cuernos de P. U.]: 115; *Onésime ou les Tribulations de Priou* [Onésimo o las Tribulaciones de Priou]: 114; *Ontogénie* [Ontogenia]: 112; *Les Polonais* [Los polacos]: 112-114; *Polyèdres* [Poliedros]: 115; *Ubu cocu [Ubu cornudo]*: 113 n., 115; *Ubu enchaîné [Ubu encadenado]*: 113 n., 115; *Ubu intime [Ubu íntimo]*: 114 n.; *Ubu roi [Ubu rey]*: 103, 112, 113 n., 114, 115.
- Jauer, Annick, "Ironie et génocide dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell" [Ironía y genocidio en *Las benévolas* de Jonathan Littell]: 324.
- Jean de Gerson: 31.
- Jean Paul (seudónimo de Johann Paul Friedrich Richter), *Leben Fibels* [La vida de Fibel]: 178-180.
- Jean, Dominique: 307 n.
- Jean-Aubry, G.: 150 n.
- Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification* [Estética de la mistificación]: 17 n., 295.
- Jerónimo de Estridón: 373.
- Jessica (Buten, *When I Was Five I Killed Myself [Cuando yo tenía cinco años, me maté]*): 63.
- Joly, Maurice, *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu [Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Monstequieu]*: 313.
- Jordão, Levy Maria, "De la propriété littéraire chez les Romains" [Sobre la propiedad literaria en los romanos]: 23 n.
- José (Groult, *Belle Ombre* [Bella sombra]): 61.
- Josette (Deforges, *La Bicyclette bleue [La bicicleta azul]*): 231.
- Jouve, Pierre-Jean: 69.
- Joyce, James: 268; *Ulyses*: 282.
- Juan, Don (Fuentes, *Terra Nostra*): 339.
- Judith (Groult, *Belle Ombre* [Bella sombra]): 61.
- Juin, Hubert: 41 n.
- July, Serge: 327 n.
- Jünger, Ernst: 54.
- Kant, Immanuel: 202; *Doctrine du droit, doctrine de la vertu [Metafísica de las costumbres]*: 191.
- Kéchichian, Patrick, "Albert Cohen vu par Bella" [Albert Cohen visto por Bella]: 72; "Marie Darrieussecq a-t-elle singé Marie Ndiaye?" [¿Marie Darrieussecq firmó como Marie Ndiaye?]: 98.
- Keene, Day (seudónimo de Gunnar Hjerstedt), *Un colis d'oseille [Too Hot to Hold, Un paquete con dinero]*: 91.
- Kennedy, Douglas, *Temptation [Tentación]*: 185.
- King, Stephen, "Secret Window, Secret Garden" ["Ventana secreta, jardín secreto"]: 169, 170.
- Kintner, John (King, "Secret Window, Secret Garden" ["Ventana secreta, jardín secreto"]): 170.
- Kipling, Rudyard: 82, 96; *The Man who Would Be King [El hombre que quiso ser rey]*: 80, 81; *Soldiers Three [Tres soldados]*: 81.
- Kohler, Josef: 202.
- Kopp, Robert: 179 n.
- Kreissmann, Léon (Christin, *Petits crimes contre les humanités* [Pequeños crímenes contra las humanidades]): 184.
- Krioukov, Fiodor: 77.
- Kristeva, Julia, "De l'abjection à la banalité du mal": 324; *Sēmēiōtikē. Recherches pour une sēmanalyse [Semiótica]*: 103, 335.
- Krüger, Michael, *La Comédie de Turin. Souvenirs d'un exécuteur testamentaire* [La comedia de Turín. Recuerdos de un ejecutor testamentario]: 183; *Himmelfarb*: 165, 183.
- Kyd, Thomas: 117.
- La Bruyère, Jean de, *Les Caractères* [Los caracteres]: 151.
- La Fontaine, Jean de: 130, 200; *Fables [Fábulas]*: 24 n., "El arrendajo engalanado con plumas de pavo": 24; "Lettre a M. de Maulcroix" ["Carta al señor de Maulcroix"]: 130 n.; [Simien Despréaux], *Suite des Œuvres posthumes* [Continuación de las obras póstumas]: 296.
- La Fontaine, Marie-Guillemette, Élisabeth Louise y Jeanne Françoise: 200.
- La Mothe Le Vayer, François de: 148, 149.
- La Parcerie, Marie: 192 n.
- Labattut-Largaud, Dominique (Monteilhet, *Mourir à Francfort* [Morir en Fráncfort]): 172.
- Labbé, Dominique: 118 n.; *Corneille dans l'ombre de Molière. Histoire d'une découverte* [Corneille en la sombra de Molière. Historia de un descubrimiento]: 122 n.; *Si deux et deux son quatre, Molière n'a pas écrit Dom Juan...* [Si dos más dos son cuatro, Molière no escribió Don Juan...]: 122 n.
- Labé, Louise: 19, 104, 105, 131; *Œuvres de Louize Labé Lionnoize* [Obras de Louize Labé Lionesa]: 104.
- Laboulaye, Édouard y Georges Guiffrey, *La Propriété littéraire aux XVIII<sup>e</sup> siècle. Recueil de documents publié par le comité de l'Association pour la défense de la propriété littéraire et artistique* [La propiedad literaria en los siglos XVIII. Selección de documentos publicada por el comité de la Asociación para la defensa de la propiedad literaria y artística]: 200 n.
- Lacassin, Francis: 46.
- Lacouture, Jean, *Mitterrand, une histoire de Français* [Mitterrand, una historia de franceses]: 54.
- Lafargue, Adrien: 328.
- Lafon, Michel: 177.
- Lakanal, Joseph: 210.
- Lalanne, Ludovic, *Curiosités littéraires* [Curiosidades literarias]: 28.
- Lallemand, Ferdinand, *Journal de bord de Maarkos Sestios* [Diario de a bordo de Maarkos Sestios]: 215, 216, 250.
- Lamartine, Alphonse de: 205; "L'isolement" ["El aislamiento"]: 37; "Lac" ["El lago"]: 36.

- Lamb, Edward (Fiechter, *Tiré à part* [Separata]): 184.
- Lambron, Marc, *L'Œil du silence* [El ojo del silencio]: 83, 87, 88.
- Laouissi, Farida, *Circularité et infini. Une lecture borgésienne de L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun* [Circularidad e infinito. Una lectura borgeana de El niño de arena de Tahar Ben Jelloun]: 345.
- Laplanche, Jean: 341 n.
- Larès, Maurice, "De Lawrence a Learoyd": 81, 82.
- Larousse, Pierre, *Grand Dictionnaire universel du x<sup>e</sup> siècle* [Gran Diccionario universal del siglo xx], "Contrefaçon" [Falsificación]: 40; "Plagiat" [Plagio]: 25, 39; "Propriété littéraire et artistique" [Propiedad literaria y artística]: 203.
- Larreta, Enrique Rodríguez: 176.
- Lassère, Eugène: 240 n.
- Laubreaux, Alain (Alin): 211 n.
- Laura (musa de Petrarca): 105.
- Laurens, Camille (seudónimo de Laurence Ruel-Mézières), "Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou" [Marie Darrieussecq o el síndrome del cucú]: 321; *Philippe*: 99, 321, 322.
- Lautréamont, conde de (seudónimo de Isidore Ducasse): 334.
- Lawrence, Thomas Edward, *Los siete pilares de la sabiduría*: 82.
- Le Breton, Alain, *Emmenez-moi à l'Isle Maurice* [Lléveme a la isla Mauricio]: 87.
- Le Bris, Michel, *D'or, de rêves et de sang. L'épopée de la flibuste (1494-1588)* [Oro, sangre y sueños. La epopeya de los filibusteros]: 93, 94, 224 n.
- Le Chapelier, Isaac: 202.
- Le Corbusier (seudónimo de Charles-Édouard Jeanneret-Gris): 68.
- Le Dantec, Yves-Gérard: 300.
- Le Faure, Georges y Pierre Delcourt, *La Tour de Nesle* [La torre de Nesle]: 193, 209.
- Le Lay, Patrick: 318.
- Le Lionnais, François: 354, 355; "Second manifeste" [Segundo manifiesto] (*La Bibliothèque oulipienne* [La biblioteca oulipiana]): 158.
- Le Rouge, Gustave: 45; *Le Mystérieux docteur Cornélius* [El misterioso doctor Cornelius 1 y II]: 46 n., *La Dame aux scabieuses* [La dama de los sarnosos]: 46, 47; *Les Poèmes du docteur Cornélius* [Los poemas del doctor Cornélius]: 46 n.
- Learoyd (Schoendoerffer, *L'Adieu au roi* [Adiós al rey]): 81.
- Learoyd, Jock (Kipling, *Tres soldados*): 81.
- Lecarme, Jacques, "Alain Gérard, Madame, c'est à vous que j'écris, Albin Michel, 1995" [Alain Gérard, Señora, es a usted a quien le escribo, Albin Michel, 1995]: 70, 71; "Perec et Freud ou le mode du réemploi" [Perec y Freud o el modo del reemplazo]: 18 n., 268, 269; "Sartre et Céline: deux violents dans le siècle" [Sartre y Céline: dos violentos en el siglo]: 343.
- Lecarme-Tabone, Éliane, "Splendeurs et misères des courtisanes" [Esplendores y miserias cortesanas]: 51.
- Lefebvre, Jean y Raoul (Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 231.
- Lefrère, Jean-Jacques y Goujon, Jean-Paul, "Ôte-moi d'un doute..." en *L'enigme Corneille-Molière* ["Quitame una duda..." en El enigma Corneille-Molière]: 122 n.
- Legrand, Maurice, *Une vie de Pierre Ménard* [Una vida de Pierre Ménard]: 177.
- Leigh, Vivien (seudónimo de Vivian Mary Hartley): 52.
- Lejeune, Philippe, "L'autobiocopie" [La autobiocopia]: 26 n.
- Lenclos, Ninon de (seudónimo de Anne Lenclos): 51, 52, 259.
- Léo (Krüger, *Himmelfarb*): 165.
- Léonard, Nicolas-Germain: 37.
- Lepers, Julien: 318.
- Leroy, Gilles, *Alabama Song*: 186.
- Lesage, Alain-René, *Histoire de Gil Blas de Santillane* [Historia de Gil Blas de Santillana]: 42.
- Levaillant, Maurice: 34 n., 143 n.
- Lévy, Bernard-Henri, *Le Diable en tête* [El diablo en la cabeza]: 83.
- Lévy, Marc, *Et si c'était vrai* [Ojalá fuera cierto]: 93, 96.
- Lindon, Mathieu, *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* [El proceso de Jean-Marie Le Pen]: 326, 327 n.
- Liszt, Fran, *Douze études d'exécution transcendante* [Doce estudios de ejecución transcendental]: 181.
- Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes* [Las benévolas]: 324, 325, 329.
- Lodge, David, *Small World* [El mundo es un pañuelo]: 182.
- Lolita (Beyala, *Le Petit Prince de Belleville* [El Principito de Belleville]): 63.
- Lope, Don (Molière, *Dom Garcie de Navarre* [Don García de Navarra]): 127.
- Lope, Don (Rotrou, *Dom Lope de Cardone* [Don Lope de Cardona]): 127.
- López, Denis, *La Plume et l'épée. Montausier 1610-1690: position littéraire et sociale jusqu'en 1653* [La pluma y la espada. Montausier 1610-1690: posición literaria y social hasta 1653]: 57, 58.
- Lorna (Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*): 339.
- Loti, Pierre: 154.
- Lou (Mogis, *Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou* [Las aventuras de Saint-Tin y su amigo Lou]): 287.
- Louÿs, Pierre (seudónimo de Pierre Louis): 122, 151, 154; "L'auteur d'Amphitryon" [El autor de Anfitríón]: 103; *Les Chansons de Bilitis, traduites du grec pour la première fois par P. L.* [Las canciones de Bilitis]: 296; *Mon Journal, 24 juin 1887 - 16 mai 1888* [Mi diario, 24 de junio 1887-16 de mayo 1888]: 134.
- Lucas, André: 217; y Henri-Jacques Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique* [Tratado de la propiedad literaria y artística]: 216, 221.
- Luce (Groult, *Belle Ombre* [Bella sombra]): 62.
- Lucile (Molière, *Le Médecin volant* [El médico volador]): 123.

- Lucrèce (Boursault, *Le Médecin volant* [El médico volador]): 123.  
 Lucrecio: 23; *Sobre la naturaleza de las cosas*: 123.  
 Luis X: 210.  
 Luis XIII: 122.  
 Luis XIV: 123, 148.  
 Luis XV: 199.
- "Mozart" (Mañas, *Soy un escritor frustrado*): 187.  
 Macherey, Pierre, "Autonomie et indépendance" [Autonomía e independencia]: 333.  
 Macpherson, James, *Ossian*: 38.  
 Macrobe, *Saturnales*: 23.  
 Magden, Henry: 76.  
 Magne, Émile, *Ninon de Lenclos*: 52.  
 Magnier, Bernard, "Le Devoir de violence" [El deber de la violencia]: 80.  
 Mahrane, Saïd, "Affaire Grégory: Christine Villemin attaque Philippe Besson" [El caso Grégory: Christine Villemin ataca a Philippe Besson]: 327.  
 Maingueneau, Dominique, "L'horizon du style" [El horizonte del estilo]: 365, 366.  
 Mâle, Émile, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* [El arte religioso del siglo XIII en Francia]: 280, 281.  
 Mallarmé, Stéphane: 176; "Les Poésies parisiennes d'Emmanuel des Essarts" [Las Poesías parisinas de Emmanuel des Essarts]: 150; "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui..." [El virgen, el vivaz y el bello día de hoy...]: 355; *Les Voix du silence* [Las voces del silencio]: 155.
- Malraux, André: 82, 154, 155, 254, 347 n.  
 Malvern, Jack, "Shakespeare a-t-il écrit ses pièces seul?" [¿Shakespeare escribió sus piezas solo?]: 117 n.  
 Malzberg, Barry n. y Bill Pronzini, "Le dernier plagiat" [El último plagio]: 162.  
 Mama (Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 231.  
 Mandel, Georges: 259.  
 Manet, Édouard: 347.  
 Mangin, Claire (Rolle, *Killers Academy*): 184.  
 Mannoni, Olivier: 172 n.  
 Mañas, José Ángel, *Soy un escritor frustrado*: 187.  
 Maquet, Auguste: 39 n.; *Le Comte de Monte-Cristo* [El conde de Montecristo] (segunda parte, "La Revancha"): 65.  
 Maquiavelo (Niccolò Machiavelli), *La vida de Castruccio Castracani*: 25.  
 Marana, Hermès (Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*): 338.  
 Margarita de Valois (la "reina Margot"): 210.  
 Margot (Jacques [Duras], *Margot et l'important* [Margot y lo importante]): 73, 74.  
 Marguerite, Victor: 192 n.  
 Marian (Mañas, *Soy un escritor frustrado*): 187, 188.  
 Marin, Jean-Claude (procurador de París): 320.  
 Marino (Gracq, *Le Rivage des Syrtes* [El mar de las Sirtes]): 333.  
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de: 136.
- Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature* [Elementos de literatura]: 144, 145.  
 Masson, Pierre, "Production-reproduction: l'intertextualité comme principe créateur dans l'œuvre d'André Gide" [Producción-reproducción: la intertextualidad como principio creador en la obra de André Gide]: 351, 352 n.  
 Mathilde (Lévy, *Le Diable en tête* [El diablo en la cabeza]): 83.  
 Mauger, Vincent (Poupart, *Bon à tirer* [Listo para imprimir]): 163, 164.  
 Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat* [Sobre el plagio]: 13; "Le plagiat en 2001: analyse d'un grand cru" [El plagio en 2001: análisis de una gran cosecha]: 92, 93; *Le Plagiat littéraire* (dir.) [El plagio literario]: 18 n.; *Plagiats, les coulisses de l'écriture* [Plagios, las bambalinas de la escritura]: 15, 63, 94, 95 n., 96 n., 119, 121 n., 306, "Corneille, nègre de Molière?" [¿Corneille, negro de Molière?]: 118 n., "L'ordinateur au secours de la littérature" [La computadora al servicio de la literatura]: 63 n., 118 n., "La suite littéraire: un genre interdit?" [La continuación literaria: ¿un género prohibido?]: 306 n.  
 Mauriac, François, *Thérèse Desqueyroux*: 328.  
 Maurice (Bascher, *Cheminevements* [Marchas]): 61.  
 May (Bascher, *Cheminevements* [Marchas]): 61.
- Maynard, John Parker: 176 n.  
 Medvédev, Pavel: 107-109, 111.  
 Ménard, Louis: 176, 177.  
 Ménard, Pierre (Borges, "Pierre Ménard, autor del Quijote"): 174-176, 312.  
 Mercurio: 338.  
 Meres, Francis, *Palladis Tamia. Wit's Treasury*: 120, 121.  
 Méry, Louis, "La chasse au chastre" ["La caza del mirlo"]: 39.  
 Michaud, Yves, "L'auteur et ses droits" [El autor y sus derechos]: 53 n.  
 Michaux, Henri, *Émergences-Résurgences* [Emergencias-Resurgencias]: 133-135.  
 Michel de Grèce y Anne Bragance, *La Nuit du serral [La noche del serrallo]*: 65, 66.  
 Michelet, Jules: 156.  
 Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti): 347.  
 Mil y una noches, *Las*: 42.  
 Miller, Henry: 45 n.; *Tropic of Cancer* [Trópico de Cáncer]: 173.  
 Miller, Lee: 87, 88.  
 Milly, Jean, *Les Pastiches de Proust* [Los pastiches de Proust], ed. crítica y comentada por Jean Milly: 293, 294.  
 Milon, Eugène: 17.  
 Milou (Hergé): 286, 287.  
 Milton, John: 38.  
 Minc, Alain: 224 n.; *Spinoza, un roman juif* [Spinoza, una novela judía]: 93.  
 Mitchell, Eugene y Joseph (sobrinos de Margaret): 238 n.  
 Mitchell, Margaret, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]:

- 52, 212, 223-225, 229, 230, 232, 234, 236, 237, 240, 250, 257, 282.
- Mitterrand, François: 68; *Discours 1981-1995* [Discursos 1981-1995]: 254; y Elie Wiesel, *Mémoire à deux voix* [Memoria a dos voces]: 54, 206, 207.
- Modigliani, Amedeo: 297, 356.
- Mogis, Éric (bajo el seudónimo de Bob Garcia, Hervé [Mestron], Gordon Zola, *Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou* [Las aventuras de Saint-Tin y su amigo Lou], *Le Crado pince fort* [El sucio pellizca fuerte], *La Lotus bleue* [La lotus azul], *L'Oreille qui sait* [La oreja que sabe], *Le Vol des 714 Porcineys* [El vuelo de los 714 cerdineys]: 286, 287.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, llamado: 19, 29, 30, 103, 115, 116, 118 n., 120-131, 135, 142, 144, 145, 366; *L'Amour médecin* [El amor médico]: 124; *L'Avare ou l'École du mensonge* [El avaro o La escuela de la mentira]: 30; *Le Dépit amoureux* [El despecho amoroso]: 129, 130; *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* [Don García de Navarra o el príncipe celoso]: 126; *L'École des femmes* [La escuela de las mujeres]: 126; *L'École des maris* [La escuela de los maridos]: 129; *Les Fâcheux* [Los fastidiosos]: 124, 125, 129, 130; *Les Femmes savantes* [Las mujeres sabias]: 22 n.; *Le Festin de pierre/ Dom Juan ou le Festin de pierre* [El festín de piedra/ Don Juan o el festín de piedra]: 127, 128; *Les Fourberies de Scapin* [Los enredos de Scapin]: 29, 30; *Le Médecin volant* [El médico volador]: 123; *La Princesse d'Élide* [La princesa de Élide]: 125; *Les Précieuses ridicules* [Las preciosas ridículas]: 124, 126, 129; *Psyché* [Psiqué]: 125, 126, 128; *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* [Sganarelle o el cornudo imaginario]: 129.
- Molinié, Georges, "Le style en sémiostylistique" [El estilo semioestilístico]: 362; y Pierre Cahné (dirs.), *Qu'est-ce que le style?* [¿Qué es el estilo?]: 363 n.
- Mollin, Alexander, *Lara's Child* [La hija de Lara]: 52.
- Monbrun, Estelle, *Meurtre chez Tante Léonie* [Asesinato en la casa de la tía Léonie]: 183.
- Mondor, Henri: 150 n.
- Monegal, Emir Rodríguez, *Jorges Luis Borges. Una biografía literaria*: 175, 176 n.
- Monette (Bascher, *Cheminevements* [Marchas]): 62.
- Monette (Groult, *Belle Ombre* [Bella sombra]): 62.
- Monsarrat, Gilles D., "A Funeral Elegy: Ford, W. S., and Shakespeare": 118.
- Montaigne, Michel Eyquem de: 14, 26, 27, 30, 106, 140; *Essais* [Los ensayos]: 139, "De l'expérience" ["De la experiencia"]: 139, "De la phisionomie" ["De la fisionomía"]: 28, 139, "Des livres" ["De los libros"]: 140, "Divers événements de même conseil" ["Diversos sucesos del mismo orden"]: 150.
- Montausier, Charles de Sainte-Maure, duque de: 57, 58.
- Monteilhet, Hubert, *Mourir à Francfort* [Morir en Francfort]: 173.
- Monteuuis, André, *Le Plagiat littéraire* [El plagio literario]: 22, 23, 27 n.
- Montpleynet, Lisa de (tía de Léa; Deforges, *La Bicylette bleue* [La bicicleta azul]): 231.
- Morassutti, Lalla: 332.
- Moreau, Frédéric (Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [La educación sentimental]): 340.
- Morin, Charles: 112, 113, 115.
- Morin, Henri: 112, 113, 115; *Chasse au polyèdre* [Caza del poliedro]: 114.
- Morissette, Bruce, *The Great Rimbaud Forgery. The Affair of "La Chasse spirituelle"*: 283 n.
- Mortier, Alfred, *Dramaturgie de Paris* [Dramaturgia de París]: 36.
- Moulinier, Georges: 37 n., 143 n.
- Moureau, François, *Le Roman vrai de l'Encyclopédie* [La novela verdadera de la Enciclopedia]: 146 n.
- Muller, Charles: 288, 289, 364.
- Murakami, Haruki: 181.
- Murat-Brunel, Aline, Bruno Blanckeman y Marc Dambre (dirs.), *Le roman français au tournant du xx<sup>e</sup> siècle* [La novela francesa en el cambio del siglo xx]: 329 n.
- Musset, Alfred de: 147; "La Coupe aux lèvres" ["La copa en los labios"]: 136; *On ne saurait penser à tout* [No podríamos pensar en todo]: 35, 36.
- Nadeau, Maurice, "Un mot à André Breton" [Una palabra a André Breton]: 300, 301.
- Napoléon III: 313, 316.
- Nawrocki, Boleslaw, *Le Plagiat et le droit d'auteur* [El plagio y el derecho de autor]: 253, 254, 259 n., 263.
- Ndiaye, Marie, *La Sorcière* [La hechicera]: 98; *Trois femmes puissantes* [Tres mujeres fuertes]: 99.
- Neher, Caspar: 97.
- Nicolas II de Rusia: 313.
- Niderst, Alain, "L'Atlantide" ["La Atlántida"]: 76.
- Nodier, Charles: 16, 17, 30, 31 n., 148-150, 255, 271; *Examen critique des dictionnaires* [Examen crítico de diccionarios]: 17; *Infernaliana*, "Les Aventures de Thibaut de la Jacquièrre" ["Las aventuras de Thibaut de la Jacquièrre"]: 17; *Questions de littérature légale* [Cuestiones de literatura legal]: 17, 31 n., 149, 271.
- Nourissier, François: 80.
- O'Hara, Ellen Robillard (madre de Scarlett; Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 227, 231, 232.
- O'Hara, Gérald (padre de Scarlett; Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 225, 227, 230, 232.
- O'Hara, Katie Scarlett (Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 52, 225-228, 230-233, 240.
- O'Hara, Suellen (hermana de Scarlett; Mitchell, *Gone with*

- the Wind [Lo que el viento se llevó]: 231.
- Ogburn Jr., Charlton, *The Mysterious Shakespeare. The Myth and the Reality*: 119 n.
- Okri, Ben (Benjamin), *La Route de la faim* [El camino hambriento]: 63.
- Ollan (Borges, "El espejo y la máscara"): 349.
- Oppenheim, Edward Phillips, *Le Carnaval des loups* [El carnaval de los lobos]: 49, 50.
- Oriol-Boyer, Claudette: 272 n.
- Orleans, Gastón de: 122.
- Orleans, Philippe d': véase Anjou, Felipe de (Philippe d'Orleans).
- Ormesson, Jean d': 293.
- Orsenna, Erik, *Grand Amour* [Gran amor]: 65 n., 68-70.
- Otchakovsky-Laurens, Paul: 327 n.
- Otway, Thomas, *Venise preserved* [Venecia salvada]: 40.
- Oudin, César: 305 n.
- OuLiPo (Taller de Literatura Potencial): 338, 354, 355; *La Bibliothèque oulipienne* [La biblioteca oulipiana]: 158; *La Littérature potentielle* [La literatura potencial]: 354, 355.
- Ouologuem, Yambo, *Le Devoir de violence* [Deber de violencia]: 77-80.
- Panafieu, Yves: 332.
- Panza, Sancho (Cervantes): 305.
- Parisot, Christian: 297.
- Parsons, Terence, *Nonexistent Objects*: 316.
- Pascal, Blaise: 17; *Pensées* [Pensamientos]: 30, 151, "Disproportion de l'homme" ["Desproporción del hombre"]: 31.
- Pascarel, Barbara: 113, 114.
- Pasternak, Boris, *El doctor Zhivago*: 52.
- Paula, Luciane de y Grenissa Stafuzza (dirs.), *Círculo de Bakhtin. Teoría Inclassificável*: 109 n.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds* [Mundos de ficción]: 315 n., 316, 317 n. Pawlikowska, Ewa, "Post-scriptum: figures de citations dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec" ["Posdata: figuras de citas en *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec"]: 18 n.
- Pécuchet, Juste (Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*): 142.
- Pedro de Aragón, don (Rotrou, *Dom Lope de Cardone* [Don Lope de Cardona]): 127.
- Pedro, don (Molière, *Dom Garcie de Navarre* [Don García de Navarra]): 127.
- Pelz (Jean Paul, *Leben Fibels* [La vida de Fibel]): 179, 180.
- Penrose, Antony, *The Lives of Lee Miller* [Las vidas de Lee Miller]: 87, 88.
- Perec, Georges: 269; "35 variations sur un thème de Marcel Proust": 273; *La Vie mode d'emploi* [La vida instrucciones de uso]: 18, 268; *Le voyage d'hiver* [El viaje de invierno]: 165.
- Pernaut, Jean-Pierre: 318.
- Peter, William: 373.
- Petrarca (Francesco): 105; "Quando io movo i sospiri a chiamar voi" (*Canzoniere*, soneto V): 105.
- Peyre, Henri, *Louis Ménard, 1822-1901*: 176 n.
- Peytard, Jean, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours* [Mijaïl Bajtín. Dialogismo y análisis del discurso]: 107.
- Philippe, Isabelle D.: 308 n.
- Pia, Pascal (seudónimo de Pierre Pascal Durand): 209-331; *À une courtisane, poème inédit de Charles Baudelaire d'après le manuscrit original* [A una cortesana, poema inédito de Charles Baudelaire según el manuscrito original]: 300; [Baudelaire] *Années de Bruxelles* [Años de Bruselas]: 300; *Les Livres de l'Enfer. Bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du xvi<sup>e</sup> siècle à nos jours* [Los libros del Infierno. Bibliografía crítica de las obras eróticas en sus diferentes ediciones del siglo xvi a nuestros días]: 300 n.
- Pichois, Claude: 179 n.
- Pickwick, Samuel (Dickens): 316.
- Picouly, Daniel, "Plagiat à Arger" ["Plagio en Argel"]: 161.
- Plaisant, Robert, *Le Droit des auteurs et des artistes exécutants* [El derecho de los autores y de los artistas ejecutantes]: 192, 194 n., 206 n.; *Propriété littéraire et artistique* [Propiedad literaria y artística]: 254 n., 261 n.
- Plauto: 121, 130.
- Plutarco, *Apotegmas de los lacedemonios*: 25.
- Poe, Edgard Allan: 18.
- Poivre d'Arvor, Patrick, *Les plus beaux Poèmes d'amour* [Los más bellos poemas de amor]: 254, 255.
- Pommier, Jean, *Paul Valéry et la création littéraire* [Paul Valéry y la creación literaria]: 150 n.
- Ponge, Francis, *Entretiens avec Philippe Sollers* [Conversaciones con Philippe Sollers]: 334.
- Popova, Irina, "Le 'carnaval lexical' de François Rabelais. Le livre de M. Bakhtine dans le contexte des discussions méthodologiques franco-allemandes des années 1910-1920" [El 'carnaval lexical' de François Rabelais. El libro de M. Bajtín en el contexto de las discusiones metodológicas franco-alemanas de los años 1910-1920]: 109.
- Poquelin, Jean (padre de Molière): 122.
- Porcell, Claude: 165 n., 183 n.
- Potocki, Jean, *Manuscrit trouvé à Saragosse* [Manuscrito encontrado en Zaragoza], "Las aventuras de Thibault de la Jacquièrre": 17.
- Pouchain, Gérard y Robert Sabourin, *Juliette Drouet ou la Dépaysée* [Juliette Drouet o la desorientada]: 51, 94.
- Pouivet, Roger: 361 n.
- Poulot, Denis, *Question sociale. Le Sublime ou le Travailleur comme il est en 1870 et ce qu'il peut être* [Cuestión social. Lo sublime o el trabajador tal como es en 1870 y cómo puede ser]: 41.
- Poupart, Jean-Marie, *Bon à tirer* [Listo para imprimir]: 163.
- Poussin, Nicolas: 347.
- Pozzi, Catherine: 186.

- Prévost, abate Antoine-François: 173; *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* [Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut]: 42, 350, 351.
- Priou, Octave: 114.
- Prissy (Mitchell, *Gone With the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 231.
- Procopio: 25.
- Pronzini, Bill y Barry Norman Malzberg, "Le dernier plagiat" [El último plagio]: 162.
- Proust, Marcel: 74, 156, 183, 265, 273-275, 279-281, 288, 291-294, 312, 360, 364, 365, 369; *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido]: 183, 273, 280, *Du côté de chez Swann* [Por el camino de Swann]: 274, 275, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* [A la sombra de las muchachas en flor]: 74, *Le Temps retrouvé* [El tiempo recobrado]: 265, 291; *Contre Sainte-Beuve* [Contra Saint-Beuve]: 273, 274, 292, 293, 369, "À propos du 'style' de Flaubert" ["Sobre el 'estilo' en Flaubert"]: 156; *Pastiches et mélanges* [Pastiches y mezclas]: 156, 274, 292 n., "L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert" ["El caso Lemoine por Gustave Flaubert"]: 292, 294.
- Prunet, Luc: 298.
- Pulci, Luigi: 147.
- Pure, abate Michel de, *La Prétieuse ou le Mystère des ruelles* [La Preciosa o el Misterio de los callejones]: 126.
- Pushkin, Aleksandr Serguéyevich, *La hija del capitán*: 332, 333.
- Queneau, Raymond: 273 n., 355.
- Quérard, Joseph-Marie, *Les Supercheries littéraires dévoilées. Galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des astéronymes, des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des pseudonymes facétieux ou bizarres, etc.* [Las supercherías literarias develadas. Galería de los escritores franceses de toda Europa que se disfrazaron bajo anagramas, astrónimos, criptónimos, inicialismos, nombres literarios, seudónimos gratuitos o raros]: 33, 35, 48.
- Quijote, don (Cervantes): 304, 305.
- Quinault, Philippe: 118 n., 126.
- Quinet, Gabriel: 129, 130.
- Rabelais, François: 26, 27; *Pantagruel*: 31, 197, Episodio del escolar de Limousin: 27.
- Racine, Jean: 76, 144, 352; *Les Plaideurs* [Los litigantes]: 125; *Phèdre* [Fedra]: 32.
- Radcliffe, Ann Ward, *Le Château des Pyrénées* [Las visiones del castillo de los Pirineos]: 351.
- Rafael (Raffaello Sanzio): 347.
- Rainey, Amy Dowd (King, "Secret Window, Secret Garden" ["Ventana secreta, jardín secreto"]): 170
- Rainey, Morton (King, "Secret Window, Secret Garden" ["Ventana secreta, jardín secreto"]): 169-171.
- Rimbaud, Patrick [Marguerite Duraille], *Mururoa, mon amour*: 258.
- Rambures, Jean-Louis de, *Comment travaillent les écrivains* [Cómo trabajan los escritores]: 156, 157 n.
- Rapp, Bernard (realizador), *Tiré à part* [Separata]: 184.
- Raquin, Azeline (Vautrin, *Un grand pas vers le Bon Dieu* [Un gran paso hacia el buen Dios]): 241.
- Raquin, Bazelle (madre de Azeline, Vautrin, *Un grand pas vers le Bon Dieu* [Un gran paso hacia el buen Dios]): 241.
- Raquin, Edius (padre de Azeline, Vautrin, *Un grand pas vers le Bon Dieu* [Un gran paso hacia el buen Dios]): 241.
- Reboux, Jean-Jacques: 317.
- Reboux, Paul y Charles Muller, *À la manière de...* [A la manera de]: 288, 289.
- Regnard, Jean François: 118 n.
- Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn): 347.
- Renauld, Alain: 191 n.
- René (Chateaubriand): 143.
- Renouard, Augustin-Charles, *Traité des droits d'auteur, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts* [Tratado de los derechos de autor, en la literatura, las ciencias y las bellas artes]: 191.
- Rérolle, Raphaëlle, "Michel Houellebecq, même pas mort!" [¡Michel Houellebecq, ni siquiera muerto!]: 318, 320.
- Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française* [Diccionario histórico de la lengua francesa]: 65 n.; Jean Pierre de Beaumarchais y Daniel Couty (dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française* [Diccionario de las literaturas de lengua francesa]: 199 n.
- Reyes, Alina: 96.
- Richesource, Jean de, *Le Masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toutes sortes de discours* [La máscara de los oradores, es decir, la manera de disfrazar fácilmente cualquier tipo de discurso]: 28-30.
- Riffaterre, Michel, "Pour une approche formelle de l'histoire littéraire" [Para un enfoque formal de la historia literaria]: 270, 363.
- Rimbaud, Arthur: 172, 271, 300-303; [Akakai-Viala y Bataille] *La Chasse spirituelle* [La caza espiritual]: 282 n., 300-302; *Une saison en enfer* [Una temporada en el infierno]: 300; "Vénus anadyomène" ["Venus Anadiomena"]: 271.
- Ripley, Alexandra, *Scarlett*: 52.
- Risi, Dino (realizador), *Perfume de mujer*: 86.
- Rivero, Enrique: 88.
- Robert, Pierre-Edmond: 291 n.
- Robinson (Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* [Viernes o los limbos del Pacífico]): 70.
- Robson, Mark, realizador, *My Foolish Heart*, basada en "El tío Wiggily en Connecticut", de J. D. Salinger, 1949: 304.
- Rödel, Patrick, *Spinoza, la masque de la sagesse* [Spinoza, la máscara de la sabiduría]: 93, 94.

- Rodier, Anne, "Russie: Cholokhov encensé et accusé" [Rusia: Sholójov alabado y acusado]: 77 n.
- Rodrigue ou le Prince jaloux [Rodrigo o el principe celoso]: 127.
- Rodwell, Fanny: 287.
- Rolle, Erik, *Killers Academy*: 184.
- Rollin, André ("vengador enmascarado"): 88 n.; "L'oeil de Lee" ["El ojo de Lee"]: 87, 88.
- Ronsard, Pierre de: 76, 197, 256; "L'Amour mouillé" ["El amor mojado"]: 26.
- Rosset, François: 305 n.
- Rosset, Françoise-Marie: 336 n., 349 n.
- Rosteau, Charles, *Sentiments sur quelques livres ou sur quelques ouvrages qu'il a lus* [Sentimientos sobre algunos libros o algunas obras que leyó]: 123.
- Rothe, Arnold: 33 n.
- Rotrou, Jean, *Dom Lope de Cardone* [Don Lope de Cardona]: 126, 127.
- Rousseau, Jean-Jacques: 356; *Confessions* [Confesiones]: 33, 133, 137, 138; *Contrat social* [El contrato social]: 33; *La Morale sensitive, ou le Matérialisme du Sage* [La moral sensitiva o el materialismo del sabio]: 138; *Les Rêveries du promeneur solitaire* [Ensoñaciones del paseante solitario]: 38; y Alembert, Jean Le Rond d' (dirs.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios]: 137, 138, 144-146, "Plagiarisme ou plagiat" ["Plagiarismo o plagio"]: 145.
- Roussel, Raymond, *Locus Solus*: 346, 347.
- Rousset, Jean, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [Forma y signifiación, ensayos sobre las estructuras literarias de Corneille a Claudel]: 366-368.
- Rowley, Thomas: 178.
- Rubempré, Lucien de (Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* [Esplendor y miserias de las cortesanas]): 307.
- Rudler, Gustave: 76 n.
- Rudolf (Krüger, *Die Turiner Komödie* [La comedia de Turín]): 183.
- Ruth (Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 231.
- Sabourin, Geneviève (Poupart, *Bon à tirer* [Listo para imprimir]): 163.
- Sabourin, Robert y Gérard Pouchain, *Juliette Drouet ou la Dépaysée* [Juliette Drouet o la desorientada]: 51, 94.
- Sagan, Françoise (seudónimo de Françoise Quoirez), *Le Chien couchant* [Perro rastrero]: 89-91.
- Saint-Jacques, Denis, Alain Viala y Paul Aron (dirs.), *Le Dictionnaire du littéraire* [Diccionario de lo literario]: 359, 360.
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duque de: 51.
- Saint-Tin (Mogis, *Les Aventures de Saint-Tin et son ami Lou* [Las aventuras de Saint-Tin y su amigo Lou]): 286, 287.
- Salinger, Jerome David, *The Catcher in the Rye* [El cazador oculto; El guardián entre el centeno]: 303-305.
- Sallenave, Danièle, *Viol* [Violación]: 329.
- Sancho, Don (Rotrou, *Dom Lope de Cardone* [Don Lope de Cardona]): 127.
- Sandre, Yves: 274 n.
- Sangsue, Daniel, "Les vampires littéraires" [Los vampiros literarios]: 16, 17 n.
- Sarraute, Nathalie, *Enfance* [Infancia]: 154, 155.
- Sartre, Jean-Paul: 136, 154, 342, 343; *L'Âge de raison* [La edad de la razón]: 343; *Les Mots* [Las palabras]: 154; *La Nausée* [La náusea]: 343.
- Scève, Maurice: 104; *Délie, objet de plus haute vertu* [Delia, objeto de más alta virtud]: 105.
- Schifano, Jean-Noël: 158 n.
- Schneider, Michel, "L'ombre de l'auteur" [La sombra del autor]: 18; *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* [Ladrones de palabras. Ensayos sobre el plagio, el psicoanálisis y el pensamiento]: 25, 140-142, 273, 337, 344.
- Schoendoerffer, Pierre, *L'Adieu au roi* [Adiós al rey]: 80-82.
- Schwarz-Bart, André y Simone: *La Mulâtresse Solitude* [La mulata Soledad]: 78 n.; *Un Plat de porc aux bananes vertes* [Un plato de cerdo con bananas verdes]: 78 n.
- Schwarz-Bart, André, *Le Dernier des Justes* [El último justo]: 77-80.
- Scudéry, Georges de: 31, 148.
- Segalen, Victor, *Stèles, peintures, équipées* [Estelas, pinturas, aventuras]: 69.
- Séneca: 14, 23, 121; *Lettres à Lucilius* [Cartas morales a Lucilio]: 23.
- Sériot, Patrick, "Généraliser l'unique: genres, types et sphères chez Bakhtine" ["Generalizar lo único: géneros, tipos y esferas en Bajtín"]: 108.
- Sestios, Maarkos (Lallemand, *Journal de bord de Maarkos Sestios* [Diario de a bordo de Maarkos Sestios]): 215.
- Shakespeare, John (padre de William): 120.
- Shakespeare, William: 19, 28, 76, 103, 115-121, 131, 142, 176, 263, 366, 372, 373; *Edward III* [Eduardo III]: 117; *Elegia funebre*: 118; *Henry VI* [Enrique VI]: 119; *Love's Labour's Lost* [Trabajos de amor perdidos]: 120; *The Phoenix and the Turtle* [El fénix y la tórtola]: 120, 121; *The Tempest* [La tempestad]: 117; *Titus Andronicus*: 119; *Venus and Adonis*: 120; *The Rape of Lucretia* [La violación de Lucrecia]: 120.
- Shaw, George Bernard: 119.
- Shólojov, Mijaíl, *El don apacible*: 77; *Lucharon por su patria*: 77.
- Shooter, John (King, "Secret Window, Secret Garden" ["Ventana secreta, jardín secreto"]): 170.

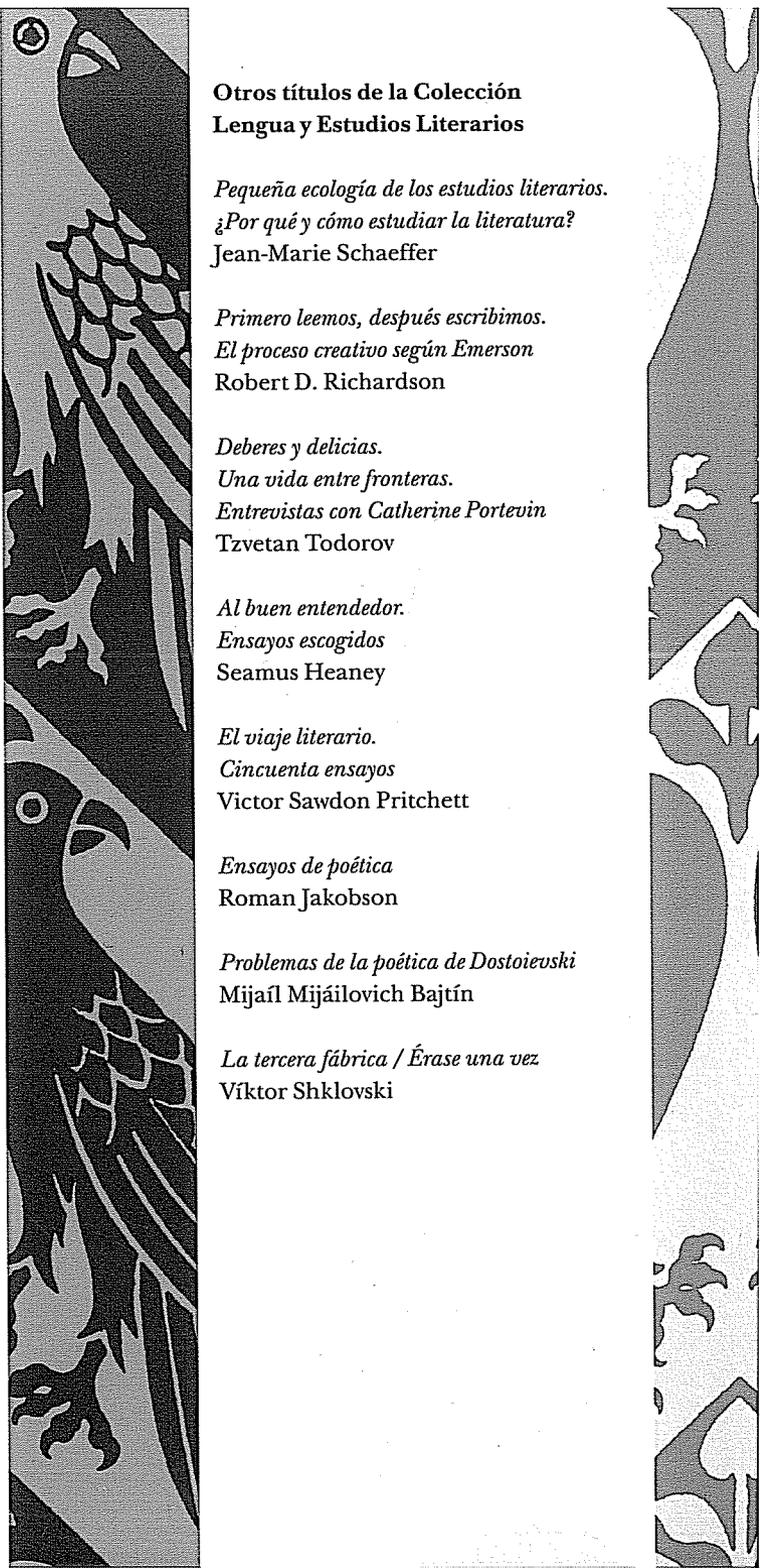
- Shrubs (Buten, *When I Was Five I Killed Myself* [Cuando yo tenía cinco años, me maté]): 62.
- Siepe, Hans T. y Raimund Theis (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité* [El placer del intertexto. Formas y funciones de la intertextualidad]: 346 n., 351 n., 353 n.
- Sigot, Jacques, *Un camp pour les Tziganes... et les autres. Montreuil-Bellay, 1940-1945* [Un campo para los gitanos... y los otros. Montreuil-Bellay, 1940-1945]: 56, 57, 86.
- Simon (Christin, *Petits crimes contre les humanités* [Pequeños crímenes contra las humanidades]): 184.
- Simon, Laszlo: 181.
- Sollers, Philippe (seudónimo de Philippe Joyaux): 318; *Théorie d'ensemble* [Teoría de conjunto]: 334.
- Somaize, Antoine Baudeau de, *Les Précieuses ridicules mises en vers* [Las preciosas ridículas puestas en verso]: 126; *Les Véritables précieuses* [Las verdaderas preciosas]: 126.
- Song, Anna (Minh Tran Huy, *La Double vie d'Anna Song* [La doble vida de Anna Song]): 181, 182.
- Sorbier, Jacques (Troyat, *Le Mort saisit le vif* [El muerto se apodera del vivo]): 166, 167.
- Sorbier, Suzanne (Troyat, *Le Mort saisit le vif* [El muerto se apodera del vivo]): 166.
- Spielberg, Steven, realizador, *Tiburón*: 212.
- Spinoza, Baruch: 259.
- Spitzer, Leo: 362, 363, 366; *Études de style* [Estudios de estilo]: 362.
- Spohr, Lawrence (Pronzini y Malzberg, "Le dernier plagiat" ["El último plagio"]): 162.
- Stafuzza, Grenissa y Luciana de Paula (dirs.), *Círculo de Bakhtin. Teoría Inclassificável*: 109.
- Stanley, William, conde de Derby: 117.
- Starobinski, Jean, *Leo Spitzer et la lecture stylistique* [Leo Spitzer y la lectura estilística]: 362.
- Steeaman, Stanislas-André, *Le Doigt volé* [El dedo robado]: 49.
- Steffin, Margarete: 97.
- Steiner, Jérôme (Bruckner, *Les Voleurs de beauté* [Los ladrones de belleza]): 168.
- Stendhal (seudónimo de Henri Beyle): 38, 39, 154, 263, 328; *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn* [Cartas escritas desde Viena, Austria, sobre el célebre compositor Joseph Haydn]: 38; *Vie de Mozart* [Vida de Mozart]: 38; *Considérations sur Métastase* [Consideraciones sobre Metastasio]: 38; *Rome, Naples et Florence* [Roma, Nápoles y Florencia]: 38; *Le Rouge et le Noir* [Rojo y negro]: 328.
- Strowel, Alain, *Droit d'auteur et copyright: divergences et convergences. Études de droit comparé* [Derecho de autor y copyright: divergencias y convergencias. Estudios de derecho comparado]: 220.
- Suhamy, Henri: 120; *Shakespeare*: 119, 121 n.
- Sulitzer, Paul-Loup: 65.
- Sussfeld, Jean-Claude, realizador, *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* [Cuando yo tenía cinco años, me maté]: 62.
- Suter, Martin, *Lila, Lila*: 172.
- Sutton, Nina, *Bruno Bettelheim*: 98.
- Switzer, Richard: 37.
- Tadié, Jean-Yves: 280 n.
- Taillemont, Claude de: 104.
- Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise* [Historia de la literatura inglesa]: 40, 41.
- Tallemant des Réaux, Gédéon: 51.
- Tarleton, Brent y Stuart (Mitchell, *Gone with the Wind* [Lo que el viento se llevó]): 231.
- Tavernier, François (Deforges, *La Bicyclette bleue* [La bicicleta azul]): 226, 229, 231, 233.
- Terencio: 129, 130.
- Terracher, Adolphe: 76 n.
- Theis, Raimund y Hans T. Siepe (dirs.), *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité* [El placer del intertexto. Formas y funciones de la intertextualidad]: 346 n., 351 n., 353 n.
- Theuriet, André: 154.
- Thierry, Auguste: 39.
- Tholon, Benjamin (Bruckner, *Les Voleurs de beauté* [Los ladrones de belleza]): 168.
- Thomas, Antoine-Léonard, "Ode sur le temps" ["Oda sobre el tiempo"]: 36.
- Thomas, Bernard: 54.
- Thomasius, *La Dissertation* [La disertación]: 25.
- Thomasseau, Jean-Marie, "La Tour de Nesle" ["La torre de Nesle"]: 209, 210.
- Tintín (Hergé): 286, 287.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* [Mijail Bajtín, el principio dialógico]: 107 n., 109-111.
- Tolstoi, Léon (Lev Nikoláievich): 288; *Ana Karenina*: 161.
- Tomachevskaia, Irina Medvedeva, *Cours du Don paisible. Énigmes d'un roman* [Apuntes de El don apacible. Enigmas de una novela]: 77.
- Topia, André, "Contrepoints joyciens" [Contrapuntos joycianos]: 267 n., 268.
- Tory, Geoffroy, *Le Champfleury* [El Champfleury]: 27; *Livre des heures* [Libro de horas]: 27 n.
- Tournes, Jean de: 104, 105.
- Tournier, Michel: 156; *Les Météores* [Los meteoros]: 264; *Le Roi des Aulnes* [El rey de los Alisos]: 264; *Les Limbes du Pacifique* [Los limbos del Pacífico]: 70; *Le Vent Paraclet* [El viento paráclito]: 264, 353, 372.
- Tran Huy, Minh, *La Double vie d'Anna Song* [La doble vida de Anna Song]: 180, 181.
- Trinh Xuan Thuan, *La Mélodie secrète* [La melodía secreta]: 55.
- Troyat, Henri (seudónimo de Lev Tarassov): 224 n.; *Juliette Drouet*: 51, 93, 94; *Le Mort saisit le vif* [El muerto se apodera del vivo]: 166, 167, 169.
- Turle, Bernard: 177 n.

- Ubú (Jarry): 112, 114, 115.  
 Ulises (Homero, *Odisea*): 282.  
 Unamuno, Miguel de: 176; *Cómo se hace una novela*: 102.  
 Uzès, Marie-Julie de Sainte-Maure, duquesa de (hija de Julie d'Angennes y Charles de Montausier): 58.
- "Vengador enmascarado": véase Rollin, André.
- Valérie (Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* [*La siesta de M. Andesmas*]): 73.  
 Valéry, Paul: 150, 157, 176, 177, 180, 186; "La Jeune Parque": 264.  
 Vallette, Alfred: 114.  
 Van Meegeren, Han: 297, 298.  
 Van Norden (Miller, *Tropic of Cancer* [*Tropico de Cáncer*]): 173.  
 Vanessa (Gracq, *Le Rivage des Syrtes* [*El mar de las Sirtes*]): 333.  
 Vareille, Jean-Claude, "Butor ou l'intertextualité généralisée" [Butor o la intertextualidad generalizada]: 353 n.  
 Varius: 23.  
 Vauthier, Bénédicte, "Auctorité et devenir-auteur: aux origines du travail du 'Cercle B.M.V.' (Bakhtine, Medvedev, Volochinov)" [Autoridad y volverse-auteur: en los orígenes del trabajo del 'Círculo B.M.V.' (Bajtín, Medvédev, Volóshinov)]: 109 n.  
 Vautrin, Jean: 83, 89, 216; *Billy-Ze-Kick*: 241; *Canicule* [Canicula]: 241; *Un grand pas vers le Bon Dieu* [*Un gran paso hacia el buen Dios*]: 86, 223, 241-252; *La Vie Ripolin* [*La vida Ripolin*]: 241.  
 Veber, Pierre Eugène: 192 n.  
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: 347.  
 Verdaillan, Guillaume (Monbrun, *Meurtre chez Tante Léonie* [Asesinato en la casa de la tía Léonie]): 183.  
 Verdevoye, Paul: 103 n., 159 n., 174 n., 312 n.  
 Verdurin (Proust, *À la recherche du temps perdu* [*En busca del tiempo perdido*]): 265.  
 Vere, Edward de, conde de Oxford: 117, 120, 121.  
 Vermeer, Jan: 298; [Van Meegeren] *Le Christ et la parabole de la femme adultère* [Cristo y la parábola de la mujer adúltera]: 297.  
 Vernant, Jean-Pierre: 54.  
 Verne, Julio: 45, 346.  
 Vernier, Hugo (Perec, *Le voyage d'hiver* [*El viaje de invierno*]): 165.  
 Veselovski, Alexandr: 107.  
 Viala, Alain, Paul Aron y Denis Saint-Jacques (dirs.), *Le Dictionnaire du littéraire* [Diccionario de lo literario]: 359, 360.  
 Vian, Boris, *L'Écume des jours* [*La espuma de los días*]: 311.  
 Viart, Dominique, "Fictions en procès" [Ficciones en proceso]: 329.  
 Vickers, Brian (sir): 117.  
 Vidal, J. Robert: 172 n.  
 Vidal, Marion, *Monsieur Schulz et ses Peanuts* [El señor Schulz y sus Peanuts]: 261.  
 Viernes (Tournier, *Les Limbes du Pacifique* [*Los limbos del Pacífico*]): 70.  
 Vigneaux, Jean: 81.  
 Vigny, Aldred de, *Chatterton*: 177, 178; *De Mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire* [Sobre la señorita Sedaine y la propiedad literaria]: 203-205.  
 Vilain, Philippe, *L'Étreinte* [El abrazo]: 71.  
 Villemin, Christine: 327, 328.  
 Villemin, Grégory: 327, 328.  
 Villon, François: 96.  
 Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*: 31.  
 Virgilio: 23, 142, 272.  
 Volóshinov, Valentín Nikoláievich: 107-111; *El marxismo y la filosofía del lenguaje*: 108, 110.  
 Voltaire (seudónimo de François-Marie Arouet): 34, 146, 147; *Alzire* [*Alzira*]: 150; *Brutus*: 33; *Dictionnaire philosophique* [*Diccionario filosófico*]: 21, 137; *Zadig, ou la Destinée* [*Zadig, o El destino*]: 33.  
 Wagner, Richard: 356.  
 Watelet, Claude-Henri, *Dictionnaire des Beaux-arts* [Diccionario de bellas artes]: 138.  
 Weigel, Helene: 97.  
 Weill, Kurt: 97.  
 Weill, Nicolas, "Barbara Brecht au secours de son père" [Barbara Brecht al auxilio de su padre]: 98.  
 Welles, Orson (realizador), *F for Fake*: 314.  
 Whistler, James Abbott McNeill: 265.  
 Whitaker, Arthur, "The Case of the Man Who Was Wanted" [El caso del hombre buscado]: 308.  
 Wiesel, Elie y François Mitterrand, *Mémoire à deux voix* [*Memoria a dos voces*]: 54, 206, 207.  
 Wilde, Oscar, "Le Déclin du mensonge" ["El declive de la mentira"]: 307.  
 Wilkerson, Jonas (Mitchell, *Gone with the Wind* [*Lo que el viento se llevó*]): 231.  
 Wilkes, Ashley (Mitchell, *Gone with the Wind* [*Lo que el viento se llevó*]): 225, 226, 228-230, 232, 233.  
 Wilkes, Beauregard (hijo de Mélanie y Ashley; Mitchell, *Gone with the Wind* [*Lo que el viento se llevó*]): 226.  
 Wilkes, Mélanie Hamilton (Mitchell, *Gone with the Wind* [*Lo que el viento se llevó*]): 225, 226, 230.  
 Willemer, Marianne von: 186.  
 Willy (seudónimo de Henry Gauthier-Villars): 186.  
 Winkler, Will: 97.  
 Wohlfeil, Sebastian: 97 n.  
 Wordsworth, Dorothy: 186.  
 Wordsworth, William: 186.  
 Yakubinski, Lev: 107.  
 Yourcenar, Marguerite (seudónimo de Marguerite de Crayencour): 258 n.  
 Zahra (Ben Jelloun, *La Nuit sacrée* [*La noche sagrada*]): 213.  
 Zemouri, Aziz y Michel Deguis, *Paroles de banlieues* [Palabras de la periferia]: 93.  
 Zeus: 338.

Zins, Céline: 339 n.  
Zola, Émile: 40, 41, 286, 287, 356;  
*L'Assomoir* [La taberna]: 41;  
*Nana*: 40; *Roma*: 40.  
Zola, Gordon: véase Mogis, Éric.  
Zolotonosov, Mijail: 77.  
Zuckermann (Pronzini y Malzberg,  
"Le dernier plagiat" [El último  
plagio]): 162.

Zúñiga Chávez, Dulce María,  
*Écriture, réécriture et  
intertextualité dans* *Se una notte  
d'inverno un viaggiatore d'Italo  
Calvino* [Escritura, reescritura  
e intertextualidad en *Si una  
noche de invierno un viajero de  
Italo Calvino*]: 157 n., 158 n.,  
338 n.

Esta edición de *Sobre el plagio*,  
de Hélène Maurel-Indart, se terminó de imprimir  
en el mes de abril de 2014 en los Talleres Gráficos Nuevo Offset,  
Viel 1444, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.  
La edición consta de 3.000 ejemplares.



**Otros títulos de la Colección  
Lengua y Estudios Literarios**

*Pequeña ecología de los estudios literarios.  
¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*  
Jean-Marie Schaeffer

*Primero leemos, después escribimos.  
El proceso creativo según Emerson*  
Robert D. Richardson

*Deberes y delicias.  
Una vida entre fronteras.  
Entrevistas con Catherine Portevin*  
Tzvetan Todorov

*Al buen entendedor.  
Ensayos escogidos*  
Seamus Heaney

*El viaje literario.  
Cincuenta ensayos*  
Victor Sawdon Pritchett

*Ensayos de poética*  
Roman Jakobson

*Problemas de la poética de Dostoievski*  
Mijaíl Mijáilovich Bajtín

*La tercera fábrica / Érase una vez*  
Viktor Shklovski