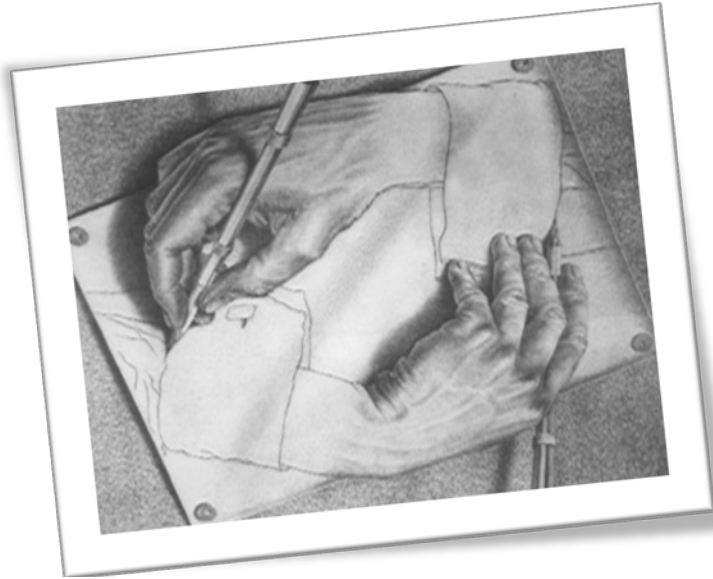


Plagio y Creatividad

Las dificultades de una distinción¹



Ricardo López Pérez²

“En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde en que, al despertar de un sueño agitado, Gregorio Samsa se encontró en su cama transformado en un horrible insecto”.

(Maronna y Pescetti, 2001: 7)

Resumen

Crear y copiar son procesos diferentes; no se debe confundir creatividad con plagio. Sin embargo, esta distinción es problemática y propone interrogantes de extrema dificultad, dado que no se puede crear de la nada, lo que implica que todo acto creativo surge necesariamente de experiencias anteriores. Una continuidad entre lo antiguo y lo nuevo es inevitable. Aún así, a pesar de las dificultades, es preciso asumir la responsabilidad de definir con la mayor claridad las diferencias. No es deseable que un asunto de tanta importancia quede oscurecido y ajeno a cualquier implicación ética. No hay ganancia cuando se desconoce la existencia de un plagio, cuando se lo oculta o se busca justificarlo.

¹ Presentado originalmente como ponencia en el XVI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, "Historias del presente: del documento al documental" (Universidad del País Vasco, Bilbao, España, nov. de 2015). Publicado en la Revista Chilena de Semiótica Nº 6, agosto de 2017. (www.revistachilenasemiota.cl/numero-6/)

² Doctor en Filosofía. Académico del Departamento de Educación en Ciencias de la Salud, Facultad de Medicina, Universidad de Chile. (rlopezp@med.uchile.cl)

UNO

Es una amenaza a la creatividad. Más habitual de lo que sería aconsejable, el plagio es un visitante indeseado en la historia de la creación humana. Un acto deliberado e ilegítimo de apropiación en que una obra ajena es presentada como propia. Tomar algo de un lugar y reproducirlo en otro, en ocasiones de forma idéntica o bien con un maquillaje conveniente, pero siempre ocultando la autoría original. Una mezcla de hurto y de engaño; y, ciertamente, también de autoengaño.

Como tantas palabras tiene un origen y una biografía. En forma singular, en este caso hay dos partidas de nacimiento: proviene del griego *plágios* que significa torcido, engañoso, y del latín *plagium*, que nombra el secuestro o rapto de una persona. Una complejidad inicial que será su sello. En Roma en el siglo I aC, se promulgó la ley *Fabia de plagiaris* destinada a tipificar y sancionar el rapto de un hombre libre y el comercio de esclavos ajenos. Más adelante Marco Valerio Marcial, amigo de las metáforas, como buen poeta que era, invocó esta ley para pedir justicia frente al hurto de sus versos que consideraba como hijos propios. Empujado por la indignación, declamó en contra de un tal Fidentinus: "Y cuando este falsario se diga 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" (Maurel-Indart, 2014: 21).

Así, conservando su sentido inicial de acción engañosa, el vocablo "plagio" incorpora el significado de apropiación de una palabra o de una obra, no ya como rapto sino como copia. Adicionalmente, según se observa en la anécdota de Marcial, la cuestión no es puramente conceptual: tempranamente aparece como un hecho reprochable, y ciertamente atravesado por un fuerte acento moral y ético.

Copiar no es lo mismo que crear, ¿qué duda cabe? En un sentido preciso copiar es la contrafigura de crear; son polos opuestos. Eso en el plano conceptual, porque en los hechos esta distinción es en extremo problemática desde el momento en que ningún mortal tiene la posibilidad de crear de la nada, de modo que toda creación necesariamente surge de la experiencia acumulada, haciendo inevitable una continuidad entre lo antiguo y lo nuevo.

Con todo, la diferencia entre crear y copiar puede y debe ser establecida. Con seguridad, no es aceptable que un asunto de tanta importancia permanezca en la nebulosa, y que de paso se suavicen sus alcances éticos. El anecdotario del plagio es interminable. La historia recuerda numerosos eventos de apropiación ilegítima, y conviene examinarlos. Sin embargo, aunque el plagio parezca inevitable, ello no puede ser un consuelo. No hay ganancia cuando se desconoce o se oculta su existencia, y menos cuando se busca justificarlo.

En este marco aparecen interrogantes ineludibles: ¿Cómo separar nítidamente una cosa de la otra? ¿Cuáles son los bordes que marcan la diferencia? ¿Quién tiene la autoridad para establecer la existencia del plagio? ¿Cómo se sanciona?

El hecho fundamental que permitió el uso de la palabra “creador” aplicada a las personas, lo constituye el paso desde la creación como algo que surge de la nada (*creatio ex nihilo*), a la creación como un fenómeno que arranca de los recursos disponibles. Eliminada esta primera condición, que reducía la creación sólo a un espacio divino, los mortales se convierten en creadores, pero ahora a partir de su mundo de experiencia. El mismo Hermes, aún siendo inmortal, para fabricar la primera lira debió utilizar un caparazón de tortuga y unos restos de intestino de buey adaptados como cuerdas.

Para la percepción corriente existe una gran diferencia entre crear y copiar. Ciertamente, dos procesos muy distintos, aunque expresados con palabras que formalmente sólo cambian por apenas unas letras. Sin embargo, no se crea en el vacío ni con el vacío; no hay adanismo en los procesos creativos. Este hecho de apariencia obvia, es medular, porque permite entender que la creatividad es una manera de utilizar provechosamente lo que tenemos, en un movimiento que tiene mucho de recursivo. En cualquier creación siempre interviene el tiempo y la memoria: elementos conocidos son ahora proyectados en nuevas dimensiones. Desde luego, en ningún caso como una mera replica, como un ocultamiento o un gesto tramposo.

Adicionalmente, la apropiación y uso del pasado tiene un valor formativo, y puede ser precisamente el soporte para un desarrollo creativo personal. Una forma obligada para acercarse a la creatividad es conocer el mundo en que se vive. Postular algún principio de “ascetismo informativo”, a objeto de mantener un grado de virginidad y favorecer la originalidad, como se postula en un dudoso libro sobre el tema (Heinelt, 1979: 48), es bastante torpe. La base de la creación humana es forzosamente la experiencia acumulada. Salvador Dalí tenía una conciencia más fina sobre este asunto y aconsejaba a los nacientes artistas: “Empezad por dibujar y pintar al modo de los antiguos maestros, después podréis hacerlo según vuestro criterio, siempre se os respetará” (2004: 126).

De esta manera, por razones de diverso carácter, en efecto, crear tiene mucho de recrear. Los griegos del período clásico decían: “Había un Pilos antes de Pilos, y un Pilos aún anterior” (Johnson, 2007: 13); y Nietzsche llegó a decir: “No es ser el primero en ver algo nuevo, sino en ver como si fuesen nuevas las cosas viejas y conocidas, vistas y revistas, lo que distingue a los cerebros verdaderamente originales” (López, 2008: 90).

Metafóricamente, son numerosos los creadores que asumen asertivamente esta situación. Montaigne escribió: “Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin. (...) Quien busca información debe buscarla en las aguas en las que flota” (Zwieg, 2010: 64). Pablo Picasso decía con descaro que si había algo que robar, lo robaba (Walther, 1995); Martha Graham a su vez afirmaba, “robo lo mejor donde quiera que esté (Platón, Picasso, Bertram, Ross), soy una ladrona y me honro de ello... pienso que conozco el valor de lo que robo y lo atesoro como una herencia y un legado” (Gardner, 1995: 322); y el iconoclasta Marcel Duchamp suponía que eligiendo algo perteneciente a un periodo anterior y adaptándolo al trabajo propio, se podían conseguir líneas creadoras (Olislaeger, 2014).

Otros autores han puesto el acento en el modo en que continuamente los hombres se sirven de la naturaleza. Demócrito, en el siglo V aC, afirmaba: “Los hombres son en las cosas más importantes discípulos de los animales: de la araña en el tejer y remendar; de la golondrina, para la construcción de viviendas; y en el canto, del cisne y del ruiseñor, todo ellos por vía de imitación” (Llanos, 1968: 248). La misma idea está expresada mucho después por Ralph Emerson: “El cuerpo humano es el depósito de las invenciones, la oficina de patentes en que están los modelos de los que se tomó cada sugestión” (López, 2008: 66). Los testimonios son múltiples: los Cabiros, hijos de Hefesto, observaron a un cangrejo para fabricar las tenazas; el más importante estadio de las Olimpiadas de Beijing 2008, está fabricado a imagen de un nido de pájaros; y la teoría de la tecnología de Marshall McLuhan, sugiere que todas ellas son extensiones (copias) del cuerpo humano (1967, 1984).

Algo de esta problemática se manifiesta de singular manera en una pequeña historia asociada a Charles Chaplin. Cansado de tantos imitadores, resolvió demandar a uno de ellos, apellidado Amador, que había copiado su apariencia y sus rutinas; pero el hábil abogado que tomó su defensa logró demostrar que la indumentaria de *Charlot* no tenía nada de original, y que él mismo la había copiado. En 1899, un actor llamado George Beban utilizaba un bigote semejante; en 1892, un tal Harry Morris usaba unos inmensos zapatos; en 1898, el cómico Lenox salía a escena con un sombrero de hongo, y así sucesivamente (Villegas, 2003: 207-208). *Charlot* es el resultado de un largo proceso, al que contribuyen elementos habituales de la vida cotidiana, en eso tiene razón el abogado, pero sería muy injusto olvidar lo que Chaplin agrega. Este magnífico personaje corresponde a una inesperada articulación de elementos conocidos, es cierto, pero ahora con un sabor propio y en un ambiente de delicadeza y magia que no existían.

Las dificultades para discriminar en esta tarea no son menores, y surgen desde distintas perspectivas y en distintos momentos. Hablando sobre el genio, Alexander Gerard en el siglo XVIII escribió: “Al final, cada cosa puede ser reconocida como original a causa de que no sabemos quién se ocupó antes de ello” (2009: 32). Una percepción compartida, que ya había expresado Voltaire afirmando irónicamente que la originalidad no es más que una imitación inteligente (1966). Lo mismo que el filósofo inglés Francis Bacon cuando planteaba que toda novedad es una forma del olvido (Quinton, 1985).

Así las cosas, el filósofo y matemático inglés Alfred Whitehead llevó el argumento a su mayor tensión, al afirmar que toda la filosofía occidental no es más que un conjunto de notas al pie en los diálogos de Platón (1956). Un enfoque reiterado con muchos formatos. En forma equivalente, Marguerite Yourcenar hace decir a su personaje Adriano: “Vivimos abarrotados de estatuas, ahítos de delicias pintadas o esculpidas, pero esa abundancia es ilusoria: reproducimos al infinito algunas docenas de obras maestras que ya no seríamos capaces de inventar” (1985: 150).

De este modo, y con criterios de este tipo, muchos han negado, por ejemplo, el valor de los poetas trágicos, porque recogen una y muchas veces los temas que siglos antes

proponían Homero y Hesíodo, o la creatividad de las obras de Shakespeare, surgidas de muchas lecturas previas.

Pero también hay posiciones más radicales. De la exuberante fantasía de Jorge Luis Borges surge una fórmula, ciertamente más poética que filosófica, que cierra el debate. En el berkeleyano planeta *Tlon*, en donde los habitantes conciben la realidad como un producto de la mente, el riesgo de plagio no existe: "En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo". (1971a: 27).

Ahora no tiene ninguna importancia quién firma un texto, y por extensión cualquier obra, porque la creatividad tiene un origen señalado y un único protagonista.

DOS

Este es el escenario en el que aparecen las acusaciones de plagio. En un tiempo imposible de fechar, la primera querrela de este tipo se desata cuando Talos, sobrino del gran artesano Dédalo, toma casualmente una mandíbula de serpiente (otra versión dice un espinazo de pescado) y la utiliza para cortar una rama. Luego, habiendo advertido la potencia de su hallazgo, la reproduce en metal dando origen a la primera sierra. Ésta y otras invenciones le proporcionaron una gran reputación entre sus contemporáneos, excepto con su tío, quien afirmaba que el mérito de forjar la primera sierra le pertenecía. A continuación, Dédalo no encontró mejor manera de resolver la diferencia que empujar a su sobrino desde lo alto de la Acrópolis (Graves, 2007: 102-103).

En distintas épocas y en muchos lugares vuelven a aparecer historias singulares que van agregando complejidad al asunto. Los copistas medievales comenzaron pronto a diferenciarse. Algunos de ellos destacaron por su experticia o por su estilo; incluso se hicieron comunes las relaciones de maestro y discípulo, y algunas formas de colaboración con ilustradores. Así, la fase de transcripción culminaba con el aporte de miniaturistas (del latín *minium*, rojo) e iluminadores (del latín *lumen*, luz). De este modo, aun cuando su tarea era de tipo reproductivo, no carecía de retos creativos. Entre los griegos y romanos los códices ya contenían ilustraciones, y diversos modos de decoración. En 1398 se acusó a Jacquemart de Hesdin de robar unas ilustraciones creadas por John de Holanda para una de sus obras. Fernando de Báez, quien recoge este episodio, escribe: "Los iluminadores que se enteraban de que habían sido plagiados manifestaban estupefacción, abatimiento o indignación" (2015: 435).

De allí en adelante acusaciones semejantes se han multiplicado; algunas más celebres que otras. Newton y Leibniz se acusaron recíprocamente a propósito de la creación del cálculo infinitesimal, sin que podamos saber si efectivamente hubo plagio o se trata de un caso de descubrimiento simultáneo. Nada para sorprenderse, porque el mismísimo Descartes es sospechoso de plagiar las leyes de la refracción, formuladas por el matemático holandés Willebrord Snell (Allègre, 2005); y acusado de plagiar el *cogito*, que siglos antes se encuentra en San Agustín (Comte-Sponville, 2011).

La publicación de la *Encyclopédie*, esa gigantesca obra ilustrada, aparece asociada a una acusación de plagio. El cura jesuita Berthier, escribió un artículo en el *Journal de Trévoux*, en el cual se afirma que la clasificación del conocimiento humano publicado en el *Prospectus* que precede a la obra, está plagiado de una propuesta de Francis Bacon. Con prontitud Denis Diderot rechaza la acusación, alegando que el nombre del filósofo inglés se encuentra en las referencias. Para mayor certeza, Jean D'Alambert agrega un apartado al *Discurso Preliminar*, centrado en la división de las ciencias de Bacon, en donde se lee: "No debe permitirse que se nos acuse de plagiarios ni siquiera sospechosos de tales" (1885: 181).

Los hermanos Wright llegaron a los tribunales para evitar el plagio de su flamante máquina voladora. Sostuvieron una extensa batalla legal en contra de Glenn Curtiss, que recién en 1914, a once años del primer vuelo controlado y dos años después de la muerte de Wilbur Wright, dio por resultado una sentencia favorable en la Corte de Apelaciones de Dayton (Tobin, 2003: 425).

En el último tiempo se han multiplicado las acusaciones de plagio contra el escritor peruano Alfredo Bryce Echenique. Recientemente la prensa de ese país informaba de un total de veintisiete acusaciones, todas ellas orientadas a denunciar la apropiación ilegítima de diversos textos, tomados especialmente de intelectuales españoles. La periodista chilena María Soledad de la Cerda, documentó la existencia de dieciséis casos entre los cuales se cuentan los plagios al periodista Juan Carlos Ponce y al escritor John Steinbeck. Junto con alegar que en algunos casos se trataría de errores lamentables, de responsabilidad de su secretaria, Bryce Echenique avanzó también hacia una provocativa justificación: "El plagio es un homenaje" (www.latercera.cl. 08/04/2008). Esto es, al plagiar a un autor, al hacer desaparecer su nombre y de paso agregar el propio, se materializa realmente una especial muestra de respeto.

Chile no carece de célebres historias al respecto. Pablo de Rocka hizo público el plagio en que habría incurrido su enemigo literario y homónimo Pablo Neruda, al tomar el poema 30 de Rabindranath Tagore y convertirlo en su poema 16. El primero de ellos dice: "Tú eres la nube del crepúsculo que flota en el cielo de mis sueños, te dibujo según los anhelos de mi amor, eres mía, mía y habitas en mis sueños infinitos". Y el segundo: "En mi cielo al crepúsculo eres como una nube y tu color y forma son como yo los quiero. Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces y viven en tu vida mis infinitos sueños".

Como sea, plagio o no, a partir de la tercera edición del sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Pablo Neruda incorpora un brevísimo epígrafe al poema 16, en donde se lee: "Paráfrasis a R. Tagore" (1967, Vol. I: 98).

Medio siglo después, otro distinguido poeta chileno recibió su propia acusación: Raúl Zurita habría copiado en más de una ocasión algunas canciones de Bod Dylan, conforme a la denuncia del escritor José Christian Páez (www.scrib.com. 09/08/2011). Particularmente, uno de los poemas de *Anteparáiso*, estaría tomado de una canción incluida en *Bod Dylan's 115th dream*. El texto de Dylan es el siguiente: "Dije: 'Podrías ayudarme? Tengo algunos amigos afuera'. El hombre dijo: 'Sal de acá o te haré pedazos'.

Dije: 'Sabes, también rechazaron a Jesús'. El dijo: 'Tú no eres Él. Vete antes de que te rompa los huesos. No soy tu papá'. Zurita a su turno escribe: "Podría ayudarme -le dije- tengo unos amigos afuera'. 'Márchate de aquí -me contestó- antes de que te eche a patadas'. Vamos, le observé, usted sabe que también rechazaron a Jesús. 'Tú no eres Él -me respondió- ándate o te rompo la crisma. Yo no soy tu padre" (1982: 58).

También existen acusaciones grandiosas, formuladas de tal manera que difícilmente pueden ser evaluadas y resueltas. Paul Feyerabend, por ejemplo, se refiere a Karl Popper en los siguientes términos: "¿Acaso no saben que Popper ha ido robando todas sus ideas de aquí y de allí y que si hoy parece tan original es porque la mayoría de la gente y, sobre todo, los filósofos son analfabetos en historia?" (2009:159).

Otro caso, todavía más problemático y eventualmente imposible de dirimir, es el que plantea Michel Onfray. Este filósofo francés dedica a Sigmund Freud un extenso libro de gran sentido crítico y notablemente bien documentado, en el cual sostiene que "leyó mucho y citó poco", y fue en realidad un astuto plagiario. Escribe Onfray: "Freud organiza el mito de la invención genial y solitaria del psicoanálisis, cuando en realidad fue un gran lector, un prestatario oportunista de muchas tesis de autores hoy desconocidos que hizo pasar por suyas" (2011: 32). "Freud se pretende sin influencias, sin biografía, sin raíces históricas: la leyenda lo exige" (2011: 47). "Leyó mucho, sobre todo filosofía. Pero como no quiere decir qué, cuándo, ni revelar las fuentes, las influencias, sus relaciones con tal o cual pensador, debemos proceder a la manera de arqueólogos y buscar por doquier los afloramientos, rastrear huellas y, sobre todo, encarar excavaciones donde parezca que el *filósofo* Freud tomó préstamos de la filosofía para construir su visión de mundo, recubierta con el bello atuendo de la ciencia" (2011: 63).

A la hora de las conclusiones, se destacan numerosas deudas no reconocidas y se nombra a Empédocles, Spinoza, Schopenhauer y, ciertamente, a Nietzsche, al punto que Onfray sostiene que "el freudismo es un nietzscheanismo" (2011: 60). Para mayor complicación, se puede agregar que Onfray olvida la poderosa metáfora de Platón, incluida en el *Fedro*, en la que realmente se anticipa el núcleo del psicoanálisis. En este relato el alma es representada como un auriga que debe gobernar a dos caballos alados de muy distinta naturaleza: uno racional y con sentido moral, y otro pasional, impulsivo e irracional.

Otra acusación, sin duda la más grandiosa, y con seguridad para algunos algo irritante, es la que formula Pepe Rodríguez: "Dios tampoco estuvo demasiado acertado cuando adjudicó a Moisés la misma historia mítica que ya se había escrito cientos de años antes referida al gran gobernante sumerio Sargón de Akkad (2334-2279 aC) que, entre otras lindezas, nada más nacer fue depositado en una canasta de juncos y abandonado a su suerte en las aguas del río Éufrates hasta que fue rescatado por un aguador que lo adoptó y crió. Este tipo de leyendas, conocida y perteneciente al modelo de 'salvados de las aguas', es universal y, además de atribuirse a Sargón y Moisés la encontramos en Krishna, Rómulo y Remo, Perseo, Ciro, Habis, etc. ¿Sabía dios que estaba plagiando una historia pagana?" (2011: 37).

¿Cómo discriminar adecuadamente entre los antecedentes a los que recurre un autor, y su propio desarrollo a partir de ellos? Al fin de cuentas, nadie puede pensar con profundidad sin considerar lo que han pensado otros. La historia de la cultura está allí, precisamente, para servirse de ella y dar sustento al espíritu creador.

Epicuro tomó la concepción atomista formulada siglos antes por Demócrito, y la usó como fundamento de su filosofía. Nietzsche, uno de los pensadores más originales en la historia de la filosofía, recogió de la literatura romántica alemana la oposición entre Apolo y Dioniso, dándole una elevación desconocida hasta entonces. Lo mismo vale para su propuesta del *eterno retorno*, prefigurada en la filosofía estoica. Algo parecido ocurre con el planteamiento de Thomas Kuhn sobre la estructura de las revoluciones científicas, dado que existen algunas coincidencias verificables en la obra de Alexandre Koyré o Ludwik Fleck.

Numerosos ejemplos están disponibles para enriquecer el comentario, pero también para complejizarlo. En uno de sus ensayos, Montaigne ofrece la siguiente afirmación: "La vida depende de la voluntad ajena; la muerte de la nuestra. La muerte voluntaria es la más hermosa" (Zwieg, 2010: 80). En este caso, es evidente que el autor conoce las *Cartas sobre la muerte* de Séneca y las está parafraseando. Voltaire por su parte escribe: "No conozco otra libertad que la de no depender de nadie y he alcanzado esa meta tras perseguirla toda la vida" (Aramayo, 2015: 58). Con certeza, también en este caso, conocedor de la antigüedad griega, el autor no necesitaba que le recordaran la existencia de la filosofía cínica; y menos la figura de Diógenes *el Perro*, quién ya tenía por cierto que la verdadera libertad era no depender de nada ni de nadie.

Es bueno tener presente que Montaigne y Voltaire trabajan en una época en que no existía, como ahora en los ambientes académicos, la obligación de citar las fuentes; y que además escribían para un público que con seguridad conocía bien el contexto en que surgían esas afirmaciones. ¿Qué valor tiene esta circunstancia? ¿Los libera, es una atenuante o sólo es parte de la falta?

Como es obvio, esto no ocurre sólo en conexión con la escritura. El arquitecto Frank Lloyd Wright completó el *Museo Guggenheim* de Nueva York, una de sus obras memorables, cuando tenía 91 años. Con un diseño de gran originalidad, esta obra tiene la forma de un cono y un pasillo continuo que se eleva en espiral. La Torre de Babel mencionada en la *Biblia* (Génesis 11) es también un cono con una escalera externa en espiral. Numerosas imágenes de esta improbable construcción, incluida la pintura de Brueghel el Viejo en el siglo XVI y luego el grabado de Mateo Merian, tienen una forma similar. Cosa parecida ocurre con algunas representaciones del purgatorio de Dante, que recurren a una forma cónica rodeada de pasadizos y escaleras.

Desde luego, el cono y el espiral son formas habituales en la arquitectura y no tienen derechos de autor. Lloyd Wright se apropió de ellas y la adaptó para un nuevo propósito, incorporando algunas diferencias, como invertir el cono y poner el pasillo en el interior. Con certeza un logro creativo.

Otro ejemplo señero tiene como protagonista a Diego Velázquez, el gran pintor oficial de la corte española en el siglo XVII. En una etapa madura de su vida, pintó *Las Meninas*, un cuadro de gran formato que tiene el perfil de una obra maestra. En el centro del cuadro está la infanta Margarita, hija de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, acompañada de las meninas María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco. Otros personajes intervienen en la escena, incluido Don José Nieto, el aposentador real en una imagen a contraluz. A un costado, dejando ver el borde posterior de un bastidor, el propio Velázquez con un pincel y una paleta de colores mirando de frente al espectador. El cuadro es un retrato y es también un autorretrato. En la pared del fondo, en medio de otras telas colgadas, un espejo refleja la imagen de los reyes de España.

Incorporar un espejo dentro de la tela, y con ello mostrar simultáneamente tanto a los modelos como al pintor, incluido su entorno inmediato, es definitivamente un acierto creativo. En plena Modernidad, una época empeñada en establecer una epistemología del objeto, Velázquez encuentra un formato pictórico para volver la atención sobre el sujeto.

Este cuadro, pintado en 1656, tenía sin embargo un antecedente: el maestro holandés Jan van Eyck, había pintado en 1434 un cuadro titulado *Giovanni Arnolfini y su esposa*. En esta obra se utiliza por primera vez el recurso de incluir un espejo sobre el fondo de la tela. En este caso, el espejo se encuentra detrás de la pareja y ofrece de modo difuso la imagen del artista. Velázquez conocía esta obra y precisamente encontró en ella la fórmula que buscaba para lograr una obra memorable (García y Olivares, 2015). Una idea ya ejecutada, que supo valorar y adaptar a su proyecto.

¿Es legítimo formular sospechas de plagio a partir de elementos tan parciales? Se trata de autores y artistas con una obra extensa, y en muchos sentidos de gran originalidad. Sería injusto invalidar a Epicuro, Nietzsche o Kuhn, a Montaigne o Voltaire, a Lloyd Wright o Velásquez, porque incorporan alguna tradición en su propio trabajo. ¿Cuál es la alternativa? En la creación humana no existe un punto cero; un comienzo autosuficiente. El camino jamás carece de huellas, ni el escenario de resonancias; ningún autor escribe en una hoja en blanco, ni el pintor en una tela virgen. En cada caso, todo el tiempo, hay una historia previa, unos antecedentes, elementos dispersos, experiencias acumuladas. En algún sentido, todo genuino resultado creativo habla también del pasado.

Sospechas y acusaciones de este tipo, y probablemente otras semejantes, al margen del atractivo académico que presentan, especialmente en la perspectiva de un ejercicio intelectual de confrontación crítica, de un hedonismo de las ideas, no parecen tener posibilidades claras de arribar a un veredicto acordado. Más difícil todavía, establecer a quiénes debiera corresponder la responsabilidad de pronunciar la sentencia.

TRES

Desde luego, la existencia de numerosos casos de plagios, con mayor o menor probabilidad, con diferentes matices, en distintas épocas, lugares y campos de actividad humana, no puede ser un consuelo ni una justificación. Ello sólo revela la complejidad del

hecho y a su manera plantea un imperativo de claridad. No es deseable que la diferencia entre crear y copiar quede reducida a un valor cero, o que las relaciones entre creatividad y ética se den por descontadas.

El *Gran Hacedor* es el único creador que observa todo sin necesidad de mirar hacia atrás, ni asumir deudas en su producción creativa. El resto, simples mortales, trabajamos invariablemente a partir de numerosos antecedentes previos, de modo que la ruptura y la continuidad con alguna tradición no puede exhibirse como un factor que rebaja la creatividad, más bien debe entenderse como un respaldo. Cualquier manifestación creativa pone a la vista la presencia de alguna mezcla, combinación o articulación entre elementos previamente distanciados. En particular, la creatividad supone, y ciertamente exige, un activo diálogo entre fantasía y lógica.

Muchos grandes creadores han sido conscientes de esta continuidad. Es clásica la expresión de Esquilo, relatada por Ateneo en el siglo III dC, según la cual sus tragedias no serían más que "migajas del gran festín de Homero" (VIII, 347e). Isaac Newton, considerado el mayor científico de la historia, llegó a decir: "Si pude ver más lejos que mis predecesores, fue porque ellos, gigantes de talla, me levantaron sobre sus hombros" (Claro, 2008: 39). Con esto en realidad sólo parafraseaba (tal vez plagiaba) al filósofo neoplatónico Bernardo de Chartres, quien escribió en el siglo XII: "Somos enanos encaramados en los hombros de gigantes. De esta manera vemos más y más lejos que ellos, no porque nuestra vista sea más aguda o nuestra estatura más alta, sino porque ellos nos sostienen en el aire y nos elevan con toda su altura gigantesca" (Le Goff, 1966: 31).

En este marco, se puede observar con algún detenimiento el caso de los poetas trágicos y el de Shakespeare.

El género trágico surgió a finales del siglo VI aC, como un espectáculo de poderosas resonancias emocionales, combinando el canto, la actuación, la música y la danza. Con la única excepción de *Los Persas* de Esquilo, que pone en escena la batalla naval de Salamina ocurrida ocho años antes, las restantes tragedias conservadas giran en torno a temas tomados principalmente de los relatos de Homero y Hesíodo. La tragedia obtiene sus contenidos de fuentes tradicionales, pero no simplemente para evocarlos, sino como un pretexto para debatir los asuntos propios de la *polis*; como la justicia, el poder, la guerra, el crimen, la culpa o el castigo. Tomar estos temas y proponerlos para enfocar situaciones nuevas, una crisis o un problema que exige solución, hacen de la tragedia un recurso para presentar los antiguos mitos desde una perspectiva ciudadana. Fuertemente vinculada a las preocupaciones de la *polis*, la tragedia marca una etapa en la formación del hombre cívico y del ciudadano responsable. No es sólo un fenómeno artístico, es también una institución política unida al curso de la democracia.

El poeta Esquilo, por ejemplo, escribió una obra trágica dedicada a *Prometeo*, personaje de dos poemas de Hesíodo. Lo mismo respecto de la *Orestíada* en donde se recrea la muerte de Agamenón a manos de su esposa Clitemnestra y su amante Egisto, asunto anticipado tres siglos antes por Homero. Ambos casos, sin embargo, están desarrollados

en un formato y con una intención que no tienen relación con sus versiones originales. Prometeo deja de ser un astuto engañador de los dioses, de perfil soberbio, para convertirse en un héroe cultural, lúcido y auto determinado. En tanto que el asesinato de Agamenón es ahora utilizado para plantear un asunto de la mayor importancia para el destino de la democracia, como es el paso de la venganza a la justicia (López, 2012).

Otro caso de interés relativo a la tragedia griega está encarnado por Eurípides, el más joven y el más ilustrado de los poetas trágicos. En efecto, con 76 años opta por el destierro voluntario, y en esas condiciones concluye su tarea intelectual componiendo tres tragedias: *Ifigenia en Áulide*, *Alcmeón* y *Bacantes*. En la última de ellas, un punto culminante de su creatividad, el poeta prácticamente se reinventa dando un poderoso giro en su producción intelectual, y generando su mejor obra. El especialista Gilbert Murray escribe: "*Las bacantes* es la más formal de las tragedias griegas conocidas; su Coro es el alma misma de la obra, y sus tiradas líricas son tan extensas como magníficas. Y lo más curioso es que, en tan extremado rigor formal y lealtad a la tradición arcaica, Eurípides haya alcanzado su mayor originalidad y su libertad más generosa" (2014: 144). Así, a pesar de mantenerse apegado a los viejos cánones del género, y a partir de un tema tradicional, el poeta consigue su mayor logro creativo. Representada póstumamente en Atenas el año 405 aC, es de suponer que el primer premio obtenido en el certamen respectivo, no fue casual, sino un índice de la certeza con que captó el sentido de una divinidad vivamente arraigada en la población.

Por su parte, Shakespeare escribió el *Hamlet* a partir de una historia tradicional danesa que ya tenía dos versiones. La primera en el siglo XII escrita en latín por Saxo Grammaticus y la siguiente por Francois de Bellesforest en el XVI. Esta obra cumbre de la creatividad literaria no surgió de la nada, sino de unos relatos tradicionales. Shakespeare efectivamente recibió el asunto principal de su ambiente, pero eso no es todo porque agregó escenas y personajes. Desde luego, incorporó el fantasma del padre de Hamlet; la llegada de los actores; la representación de una obra dentro de la obra para observar la reacción del rey Claudio, el asesino sospechoso; la escena entre Hamlet y su madre después de la representación; la locura de Ofelia y su suicidio por inmersión; los personajes Osric y Fortinbras; el papel de Laertes como vengador; el sepulturero y el funeral en el cementerio de la iglesia, entre otros elementos (Johnson, 2007:99). Sobre todo, convirtió a Hamlet en un personaje de insondable subjetividad, un verdadero paradigma de la indecisión envuelto en un mar de dudas, con la voluntad paralizada en medio de una confusa avalancha de pensamientos.

Todos los logros creativos arrancan de alguna realidad previa; del aporte de la cultura, de las generaciones anteriores, de aprendizajes que ni siquiera se recuerdan como tales. La cuestión crucial está en la posibilidad de ir más allá a partir de aquello que se ha recibido, descubierto o seleccionado. Crear y copiar son procesos muy distintos, sin duda, considerando que es preciso renunciar a cualquier pretensión de adanismo, y aceptar que la *creatio ex nihilo* está negada a los hombres. Cada creación tiene necesariamente un contexto, y como tal debe ser observada en esos términos.

Con propiedad, esto último ha generado las condiciones para hablar de intertextualidad en conexión con los fenómenos creativos. Este concepto que se puede rastrear hasta Bajtín y se encuentra formulado por Julia Kristeva, asume como inevitable una relación de reciprocidad entre los distintos textos (Villalobos, 2003). Unos textos habitan en otros textos; todo el tiempo hay una relación, directa o sutil, de un texto actual con muchos otros anteriores, conocidos o no por el autor. Cada texto es fatalmente un intertexto. Apunta a un fenómeno evidente de la creación intelectual, que de paso abre otra vertiente para el debate sobre las diferencias y los límites entre crear y copiar, pero ello no significa que la distinción se haya esfumado.

Con seguridad, al menos algo de esta problemática estaba en la mente Walter Benjamin cuando soñaba con un libro enteramente hecho de citas (Steiner, 2011: 25); y de alguna manera este es también el contenido de la *ley fundamental de la biblioteca* formulada por Borges. Esta ley reconoce que todos los libros, sin excepción, tienen los mismos elementos: puntos, comas, espacios, y, por cierto, las letras del alfabeto. Aún así, “no hay en la vasta Biblioteca, dos libros iguales” (1971b: 89).

Se puede crear hasta el infinito, sin necesidad de llegar al plagio, a la copia mecánica o la réplica astuta. Margaret Boden, especialista en psicología cognitiva e inteligencia artificial, ha dicho: “Aun si supiésemos el contenido completo de la mente de alguien, la complicación derivada de sus poderes asociativos impediría una predicción detallada de sus pensamientos” (1994: 313).

Así, una concepción en extremo purista anula la posibilidad de crear, porque nada podrá ser completamente original. Inversamente, una visión demasiado indiferente a los matices arroja todo a un campo de arbitrariedad. La fórmula parece estar en la capacidad para advertir que ni la originalidad ni la relevancia, propias de un resultado creativo, son criterios absolutos. La creatividad siempre implica un juicio, a la vez personal y social. Más aún, pone en juego algún sistema de preferencias; es expresión de un propósito, de una opción, en suma, es un gesto asociado a la libertad.

Al hilo de estas reflexiones, existe una certeza: la creación personal o colectiva supone llevar lo conocido más allá, elevarlo a otra dimensión, ponerlo en otro contexto, aplicarlo de nueva manera, en fin, proyectarlo de un modo parcialmente inédito. En modo alguno puede tratarse de una mera reproducción, de un movimiento vacío.

En el trabajo intelectual la originalidad nunca es absoluta; no puede serlo. Homero no fue plenamente original, no lo fue Platón, ni lo fue Magritte, ni Picasso, ni Heidegger. Al mismo tiempo, las ideas que nos brinda con generosidad la historia del pensamiento, de la filosofía, la ciencia o la literatura, están para ser usadas. Cumplen su mejor función cuando las personas las recogen, las discuten o bien las transforman; cuando son llevadas al dominio de la experiencia. Es preciso apropiarse de ellas y convertirlas en orientaciones para vivir, en criterios para razonar y para decidir. Son una vía de acceso al sentido del mundo privado y del mundo en que vivimos.

Hasta este punto no hay problema, pero una cosa distinta es recoger furtivamente un texto, borrar el nombre del autor y agregar el propio. Borges cuenta que sólo Pierre Menard pudo ser considerado autor del *Quijote*, sin que alguien tuviese autoridad para insinuar siquiera que se trataba de un saqueo. En este caso no cabe confundirse: “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes” (1971c: 49-50).

Ironías aparte: ¿Qué ganancia hay en desconocer, suavizar u ocultar la existencia de un plagio, y todavía en procurarle una metafísica? Una cosa es plantear los elementos de un problema, sus dificultades e imposibilidades; y otra desentenderse de él o darlo por descontado. Alejandro Dumas afirmaba que “el hombre de genio no roba, conquista” (Maurel-Indart, 2014: 16). Una retórica dudosa, acaso interesada, que abre la puerta a la arbitrariedad y permite justificar cualquier atropello.

Tal vez Agostino Nifo estaba persuadido de lo mismo cuando publicó con su nombre un documento que después se conocería como *El Príncipe*. Basado en su experiencia como funcionario al servicio de la ciudad de Florencia, y muy cercano al gobierno, Nicolás Maquiavelo redactó un breve manual destinado a un uso privado enfocado en el difícil arte de gobernar. Nunca fue su objetivo publicar el texto. A pesar de ello, a comienzos del siglo XVI éste circulaba en copias manuscritas, y era comentado en círculos ligados al poder florentino. Nifo, un maestro que en algún momento pasó por la Toscana y dictó clases en la Universidad de Pisa, tomó el manuscrito y lo publicó en Nápoles, con el título *De regnandi peritia (El arte de reinar)*. Era el año 1523 y Nifo sólo tuvo que hacer dos cambios significativos: borrar y agregar. En efecto, suprimió el nombre del autor original y agregó el propio. Su contribución creativa se redujo a concebir un nuevo título (Iturrande, 2015: 67).

Un refinamiento mayor se encuentra en un párrafo del escritor francés André Gide: “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” (Maurel-Indart, 2014: 153). Nada fuera de lugar en todo ello; el mundo de las ideas es un espacio abierto y ninguna persona debe ser censurada de antemano. Todos están invitados y con legítima autoridad cualquiera puede intervenir. Claro está, a condición de reconocer los límites en juego, y establecer los méritos de cada cual cuando corresponda y en el momento en que corresponda.

Los libros son valiosos especialmente cuando aprendemos a separarnos de ellos, cuando fortalecen la mirada y las posibilidades de acción; no cuando son ocasión de sumisión y veneración. Lo mismo en otros casos: una pieza de teatro, una pintura, un poema, un informe científico o cualquier obra, sin importar su género, época o lugar. Manifestaciones todas ellas del espíritu creativo, objetos de deseo y de goce, buenos recursos, instrumentos valiosos, fuerzas inspiradoras y provocadoras; pero en ningún caso modelos para calcar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLÈGRE, CLAUDE (2005). *Un poco de ciencia para todo el mundo*. Barcelona: Paidós.
- ARAMAYO, ROBERTO (2015). *Voltaire. La ironía contra el fanatismo*. Madrid: Ibérica.
- BÁEZ, FERNANDO (2015). *Los primeros libros de la humanidad*. México D. F.: Océano.
- BLOM, PHILIPP (2007). *Encyclopédie. El Triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Barcelona: Anagrama.
- BODEN, MARGARET (1994). *La mente creativa*. Barcelona: Gedisa.
- BORGES, JORGE LUIS (1971a). *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*. Incluido en *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- ----- (1971b). *La Biblioteca de Babel*. Incluido en *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- ----- (1971c). *Pierre Menard, autor del Quijote*. Incluido en *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- COMTE-SPONVILLE, ANDRÉ. (2012). *La filosofía. ¿Qué es y cómo se práctica?* Barcelona: Paidós.
- CLARO, FRANCISCO (2008). *De Newton a Einstein y algo más*. Santiago: PUC.
- DALÍ, SALVADOR (2004). *Diario de un genio*. Barcelona: Tusquets.
- D' ALEMBERT, JEAN (1985). *Discurso preliminar de la Enciclopedia*. Madrid: Aguilar.
- ESQUILO, SÓFOCLES Y EURÍPIDES (2004). *Obras completas*. Navarra: Cátedra.
- FEYERABEND, PAUL (2009). *¿Por qué no Platón?* Madrid: Tecnos.
- GARCÍA, SANTIAGO Y OLIVARES, JAVIER (2015). *Las Meninas*. Bilbao: Astiberri.
- GARDNER, HOWARD (1995). *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós.
- GRAVES, ROBERT (2007). *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza.
- GERARD, ALEXANDER (2009). *Un ensayo sobre el genio*. Madrid: Siruela.
- HEINELT, GOTTFRIED (1979). *Maestros creativos. Alumnos creativos*. Buenos Aires: Kapelusz.
- ITURRALDE, IGNACIO (2015). *Maquiavelo. De príncipes y otros animales políticos*. Madrid: Ibérica.
- JOHNSON, PAUL (2007) *Creadores*. Buenos Aires: Vergara.
- LE GOFF, JACQUES (1996). *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa.
- LLANOS, ALFREDO (1968). *Los presocráticos y sus fragmentos*. Buenos Aires: Juárez.
- LÓPEZ, RICARDO (2013). *La razón del mito*. Santiago: Edición Digital. (eBook; www.ediciondigital.cl)
- ----- (2012). *Diccionario de la Creatividad*. Santiago: Ed. Digital. (eBook; www.ediciondigital.cl)
- ----- (2009). *Prontuario de la creatividad* (2009). Santiago: Bravo y Allende.
(<http://issuu.com/anzuelo/docs/prontuario>)
- MARONNA, JORGE Y PESSETTI, LUIS MARÍA (2001). *Copyright. Plagios literarios y poder político al desnudo*. Barcelona: Plaza Janes.
- MAUREL-INDART, HÉLÈNE (2014). *Sobre el plagio*. Buenos Aires: FCE.
- MCLUHAN, MARSHAL Y FIORE, QUENTIN (1967). *El medio es el mensaje*. Buenos Aires: Paidós.
- MCLUHAN, MARSHAL (1984). *La comprensión de los medios*. México D. F.: Diana.
- MURRAY, GILBERT (2014). *Eurípides y su tiempo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- NERUDA, PABLO (1967). *Obras completas*. Volumen I y II. Buenos Aires: Losada.
- OLISLAEGER, FRANCOIS (2014). *Marcel Duchamp, un juego entre mí y yo*. México D. F.: Turner.
- ONFRAY, MICHEL (2011). *El crepúsculo de un ídolo. La fabulación freudiana*. Bs. Aires: Taurus.
- QUINTON, ANTHONY (1985). *Francis Bacon*. Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ, PEPE (2011). *Mentiras fundamentales de la Iglesia Católica*. Santiago: Ediciones B.
- STEINER, GEORGE (2011). *Gramáticas de la fantasía*. Buenos Aires: Debolsillo.
- TOBIN, JAMES (2003). *Los hermanos Wright*. Buenos Aires: El Ateneo.
- VILLALOBOS, IVÁN (2003). "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". *Revista de Filosofía de Costa Rica*. Vol. 41. N° 103. (137-145).
- VILLEGAS, MANUEL (2003). *Charles Chaplin. El genio del cine*. Barcelona: Folio.
- VOLTAIRE (1966). *Diccionario filosófico*. Madrid: Clásicos Bergua.
- YOURCENAR, MARGARITE (1985). *Memorias de Adriano*. Buenos Aires: Seix Barral.
- WALTHER, INGO (1995). *Picasso*. Colonia: Taschen.
- WHITEHEAD, ALFRED (1956). *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Losada.
- ZURITA, RAÚL (1982). *Anteparaiso*. Santiago: Editores Asociados.
- ZWEIG, STEFAN (2010). *Montaigne*. Barcelona: Acantilado.