

La influencia y el plagio
Influence and plagiarism

Jonatan S. Lukasiewicz*

RESUMEN

Es necesario hacer un examen específico del plagio o defraudación de los derechos de autor de los escritores. Primero se analizará la influencia, que nada tiene que ver con el plagio. Luego, se buscará una definición amplia de plagio y los elementos extrínsecos e intrínsecos de las obras, en cuanto a sus formas protegibles y aquellas formas que la doctrina considera no protegibles. Seguidamente, se verán los tipos de plagios existentes y aquellos elementos que se encuentran en las periferias del plagio, sin llegar a serlo del todo. Entonces, se demostrará que el plagio es un imposible.

PALABRAS CLAVE: Influencia; Plagio; Derechos de autor; Hélène Maurel-Indart; Obra literaria.

ABSTRACT

It is necessary to make a specific examination of plagiarism or fraud of the copyright of writers. First, the influence will be analyzed, which has nothing to do with plagiarism. Then, a broad definition of plagiarism and the extrinsic and intrinsic elements of the works will be sought in terms of their protectable forms and those forms that the doctrine considers unprotectable. Next, the existing types of plagiarism will be seen and those elements that are on the peripheries of plagiarism, without being it at all. Then, plagiarism will be shown to be impossible.

KEYWORDS: *Influence; Plagiarism; Copyright; Hélène Maurel-Indart; Literary work.*

1.1. INTRODUCCIÓN

De los diversos procesos creativos que permiten crear las obras literarias o artísticas, las más importantes son el plagio y la influencia. En el caso del plagio, se copian fragmentos de otros libros o de la realidad misma, pero bajo una nueva forma o estética, ya que la realidad es reproducible por la aprehensión de los objetos del mundo exterior mediante el acto que correlaciona a la conciencia con ese exterior. De esta forma, el plagio

* Doctorando por la Universidad Nacional de La Matanza con una tesis titulada *El proceso creativo y el plagio*. Empleado de la Defensoría Civil y Comercial del departamento judicial de La Matanza. Correo electrónico: jonatanlukasiewicz@gmail.com

es innegable. Y, en el caso de la influencia, podría ser considerada como una especie de plagio tímido. Lo que se intenta con esta investigación es ver las variantes entre uno y otro sistema de creación de obras, que solo varían en su aspecto doloso o tímidamente doloso, y cómo esta relación es la materia en la que abrevan los escritores y artistas. Será, por eso, imperioso detenerse a analizar, primero, la influencia y, luego de una definición amplia de plagio, el mismo plagio. Ambos institutos son requisitos necesarios y no penados textualmente por las leyes convencionales y nacionales de *Copyright*. Con la conclusión, que deviene inevitable, quedará asentada la posibilidad de producir nuevas investigaciones que amplíen o limiten lo que esta investigación plantea.

1.2. La influencia

Es imposible, y por eso mismo una irrealidad, considerar que algo que existe en el mundo no tuvo, previamente, otra forma cercana, o limitadamente cercana, a la que existe en su ser actual. El objeto, devenido al mundo bajo la forma de algo original o novedoso no puede estar desprovisto de las capas, moldes y raíces de algo que lo precede. Para concebir algo original o novedoso es necesario contar con algo que previamente haya sido impuesto en el mundo. No por eso es necesario hacer un viaje hacia la genealogía o hacia la naturaleza de lo creado, pero sin duda es imperioso ser respetuoso de la forma previa, el precedente, el antecesor, el antepasado o el maestro. No hay obra sin autor y no hay autor sin un precedente. Incluso los objetos, como el objeto libro, o el texto y la forma, como objetos que intencionan¹ un sentimiento, un anhelo o un objeto tangible, son precedentes necesarios de aquella edición que reposa en los estantes de alguna librería. No hay, entonces, libro sin la materia de la que se compone, autor sin el maestro del que se toma préstamo, ni forma sin la influencia. Harold Bloom (1930-2019), el famoso catedrático de la Universidad de Yale, realizó en el año 1973 un estudio sobre la influencia que recibieron ciertos poetas famosos y la ansiedad que esa influencia generó en los escritores que los sobrevivieron. Por eso mismo, Bloom (2009), en su libro *La ansiedad de la influencia*, dice, al referirse a la palabra “influencia”, lo siguiente:

El ascendiente de las estrellas sobre nuestros hados y nuestras personalidades es la primera aceptación de “influencia”, una aceptación personal entre los caracteres

¹ La palabra *intentio* significa “dirigirse a”. Toda vivencia, toda actitud anímica se dirigen a algo. La percepción es, en cuanto tal, percepción “de algo”, y lo mismo ocurre con la representación, el recuerdo, el juicio, la conjetura, la expectativa, la esperanza, el amor. Siempre se trata de determinadas formas de conducta que se dirigen a algo (Szilasi, 1973).

shakesperianos. Shakespeare también usa la palabra “influencia” para referirse a la “inspiración”, tanto en los sonetos como en los dramas [...]. (p. 14)

Hay que destacar que Jorge Luis Borges (1998) había dicho, en ocasión de la publicación de sus obras completas de poesía, que

toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir. La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconsciencia o, lo que aún es menos hermoso, de lo subconsciente; los griegos invocaban la musa, los hebreos el Espíritu Santo; el sentido es el mismo [...]. (p. 12)

Más adelante, Bloom (2009) enuncia:

Me referiré solo a los poetas fuertes, grandes figuras que persisten en la lucha con sus fuertes precursores, incluso hasta la muerte. Los talentos débiles idealizan; las figuras de imaginación capaz se apropian de sí mismos. Pero nada sale de la nada y apropiarse de sí mismo implica la inmensa ansiedad de estar en deuda, pues ¿qué fuerte forjador desearía darse cuenta de que ha fracasado en la creación de sí mismo? Oscar Wilde, que sabía que había fracasado como poeta porque carecía de fuerza para superar su ansiedad de la influencia, conocía también las verdades más oscuras que conciernen a la influencia. Resulta embarazoso leer *La balada de la cárcel de Reading*, pues nos damos cuenta en seguida de que cada lustre que muestra refleja *La rima del viejo marinero*, y la lírica de Wilde es una antología de todo el gran Romanticismo inglés. Sabiéndolo, y dotado de su acostumbrada inteligencia, Wilde observó con amargura el Retrato del señor W. H. que “la influencia es simplemente una transferencia de personalidad, un modo de desprenderse de lo que nos resulta máspreciado, y hacerlo depara una sensación y tal vez la realidad de haber perdido algo. Todo discípulo se lleva algo de su maestro”. Ésta es la ansiedad de la influencia, aunque ninguna inversión en este terreno sea una inversión verdadera. Dos años después, Wilde refinaría su amargura en una de las elegantes observaciones de lord Henry Wotton en *El retrato de Dorian Gray*, donde le dice a Dorian que toda influencia es inmoral: “Porque influir en una persona es darle nuestra alma. Ya no piensa en sus pensamientos naturales ni arde con sus pasiones naturales. Sus virtudes ya no son reales para él. Sus pecados, si existen los pecados, son prestados. Se convierte en un eco de la música de otro, un actor de una pieza que no ha sido escrita para él. (pp. 55-56)

Para dilucidar el objetivo de su libro:

Las profundidades de la influencia poética no se pueden reducir al estudio de las fuentes ni a la historia de las ideas ni a los patrones de las imágenes. La influencia poética, o como la llamaré con más frecuencia, el equívoco poético, es necesariamente el estudio del ciclo vital del poeta como poeta. (Bloom, 2009, p. 57)

Este autor hace un estudio, que divide en seis partes, para caracterizar las diferentes formas de la influencia. A los fines de este trabajo, será necesario hacer el mismo recorrido. Las categorías son: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonización*, *Askesis* y *Apophrades*. Bloom (2009) da una razón para cada una de las palabras que utiliza para conceptualizar las categorías en las que divide a la influencia que reciben los escritores. Pero dicho examen excede los propósitos de este trabajo, por lo tanto, y solo haciendo un estudio menor sobre la etimología de las palabras empleadas por Bloom, se pasará a definir las en relación con los tipos de influencias que existen.

1.2.1. Clinamen

Este tipo de influencia, o de ansiedad de la influencia, con la que comienza el libro, es quizás la más común. Aquella que produce de un admirador un efebo, que no se contenta solo con contemplar la belleza de la obra de un gran poeta, sino que la aprehende, la incorpora a su conciencia y, finalmente, termina por advertir que ciertas estrofas, ciertos cantos o rimas podrían ser mejores. Pero el efebo abandona la introspección y se dedica a producir su propia obra, ya olvidando a los grandes poetas que admiró. Sin embargo, en determinado momento, al producir su obra, el efebo se encuentra con la ansiedad de la influencia o la angustia de la influencia, y termina por volcar sobre las hojas la obra que admira, pero advirtiendo, no siempre de forma consciente, que aquellos poemas de sus lejanas lecturas podrían haber sido escritos de otra forma o acaso mejor. Y de esa forma, la influencia se convierte en una composición teledirigida a mejorar la especie. Hay, de alguna forma, una evolución de la forma, un avance para las letras. Al respecto, Bloom (2009), sobre la definición de *clinamen*, acota que:

es propiamente la malinterpretación o equívoco poético. Tomo la palabra de Lucrecio, para quien significa una “desviación” de los átomos que hace posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía de su precursor al leer el poema de su precursor para ejecutar un *clinamen* en relación con él. Esto parece un movimiento de corrección en sus poemas, que implica que el poema precursor ascendió con

exactitud hasta cierto punto, pero luego tuvo que desviarse, precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema. (p. 63)

Como al poeta se le escapa contemplar el mundo ajeno a las palabras que otros propusieron para el mismo fin, y sabiéndose poseedor de aquellas palabras que mejor definen lo que contempla y quiere, debe elegir entre utilizar otras palabras, ignorar las que conoce y proponer nuevas, o no poetizar sobre lo que contempla. Pero ante la necesidad de exponer la forma de algo que otros ya contemplaron y poetizaron, el efebo se ve en el dilema de sentir la ansiedad de la influencia y producir un *clinamen*. Mejora la forma que tenía previamente incorporada de sus maestros.

De acuerdo con Bloom (2009):

el poeta está condenado a captar sus anhelos más profundos mediante la conciencia de *los otros*. El poema está *dentro* de él, aunque experimenta la vergüenza y el esplendor de *ser encontrado* por los poemas -los grandes poemas- que están *fuera* de él. Perder la libertad en este centro es no perdonar nunca y darse cuenta del temor de la autonomía perpetuamente amenazada. (p. 73)

De alguna forma, el que sobrevive al poeta admirado tiene un privilegio: puede cambiar la forma de lo escrito. Sobre este tema, Bloom (2009) expone:

La palabra “influencia” recabó la aceptación de “tener poder sobre otro” en el temprano latín escolástico de Aquino, pero no perdería durante siglos la raíz que significaba “afluencia”, ni su significado primordial de emanación o fuerza que alcanzaba a la humanidad desde las estrellas. Como se usaba al principio, ser influido quería decir recibir un fluido etéreo que afectaba nuestro carácter y destino y alteraba todas las cosas sublunares. Un poder -divino y moral, luego simplemente un poder secreto- que se ejercía desafiando todo cuanto parecía voluntario. En nuestra aceptación -la de influencia poética- la palabra es muy tardía. En inglés no es uno de los términos críticos de Dryden y Pope nunca la usa en nuestro sentido. Johnson, en 1755, define la influencia astral o moral, y dice de la última que es un “poder ascendente, un poder para dirigir o modificar”, pero los ejemplos que aduce son religiosos o personales, no literarios. Para Coleridge, dos generaciones después, la palabra tiene esencialmente nuestro significado en el contexto de la literatura. (p. 74)

En la influencia, en la ansiedad de la influencia, siempre hay un revisionismo. Hay un efebo que pone a prueba al poeta anterior admirado. Se evalúa toda su obra o los fragmentos esenciales que le produjeron especial interés. Y es ineludible, o se interpreta

de otra forma, o se malinterpreta, o se produce una especie nueva bajo la obra del antecesor. Bloom (2009), al respecto, y siguiendo con la definición de *clinamen*, aporta:

La Influencia Poética, cuando afecta a dos poetas fuertes, auténticos, tiene lugar siempre por una malinterpretación del poeta anterior, un acto de corrección creativa que es, real y necesariamente, un malentendido. La historia de la influencia poética fructífera, es decir, la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de ansiedad y una caricatura de salvarse a uno mismo, de distorsión, de revisionismo perverso y deliberado sin el que la poesía moderna como tal no existiría. (p. 78)

1.2.2. Tessera

Con este término, Bloom (2009) caracteriza la forma en la que actúa un poeta que acaso sea superador del término anterior. Porque aquí, más allá del revisionismo que ejerce el efebo, hay una tendencia a que el poema anterior quede intacto, pero al que se le agregan las partes faltantes que la mística o la pérdida del texto produjeron. El efebo supone que integrará el texto. Por eso, para el crítico literario *Tessera* es:

la compleción y la antítesis. No tomo la palabra de la confección de mosaicos, donde aún se usa, sino de los antiguos cultos místicos, donde significa una prensa de reconocimiento, el fragmento de una pequeña jarra con el que los demás fragmentos reconstruirían la vasija. Un poeta antitético “completa” a su precursor al leer el poema paterno conservando sus términos, pero dándoles otro sentido, como si el precursor no hubiera llegado suficientemente lejos. (2009, p. 64)

Luego, citando a Eckerman: “Se habla mucho de la originalidad, pero ¿a qué equivale? Tan pronto como nacemos el mundo empieza a influirnos, y esto continúa hasta que morimos” (Bloom, 2009, p. 96).

Finalmente, a los fines de definir mejor el concepto de *Tessera*, escribe:

Como estudiantes de la Influencia Poética avanzamos ahora hasta la *tessera* o vínculo, un tipo diferente y más sutil de pauta revisionaria. En la *tessera*, el poeta tardío suministra lo que su imaginación le dice que completaría al de otro modo “truncado” poema y poeta precursor, una “compleción” que es tanto un equívoco como un desvío revisionario. Adopto el término *tessera* del psicoanalista Jacques Lacan, cuya propia relación revisionaria con Freud podría servir como ejemplo de *tessera* [...]. La *tessera* se empleaba en los primitivos misterios religiosos, pues encajar de nuevo las dos mitades de una pieza rota de cerámica servía como medio

para reconocer a los iniciados. En este sentido de un vínculo completivo, la *tessera* representa el intento de cualquier poeta tardío de persuadirse (y persuadirnos) de que la palabra del precursor se gastaría si no se redimiera como una Palabra nuevamente consumada y aumentada del efebo. (Bloom, 2009, pp. 109-110)

1.2.3. Kenosis

Con este término nos encontramos con la caída de los grandes poetas por los que el efebo se siente influenciado. Pero la caída tiene que ver con que el influenciado acepta la condición de inferior y termina por reducir la influencia poderosa de los grandes poetas a una versión humana o humilde, que le debe todo al maestro, pero que, no sintiéndose digno de aquel, no imita o toma partes sustanciales de su obra, sino que las reduce a su propia mortalidad. Sería una humanización de los inmortales bajo la reescritura del efebo que no quiere ofender al maestro.

Estas son las palabras del teórico estadounidense sobre la *kenosis*:

un recurso de ruptura parecido a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra la compulsión de repeticiones. La *kenosis* es, por tanto, un movimiento de discontinuidad respecto al precursor. Tomo la palabra de San Pablo, para quien significa la humillación o vaciamiento de Jesús por sí mismo, cuando acepta la reducción de la condición divina a la humana. El poeta tardío, que aparentemente se ha vaciado de su aflate, de su divinidad imaginativa, parece humillarse como si dejara de ser un menoscabo del precursor del que el precursor se ha vaciado también, de modo que el poema tardío de deflación no es tan absoluto como parece. (Bloom, 2009, p. 64)

Y agrega:

Llego, por tanto, a la forma pragmática: “Donde estaba el precursor, estará el efebo, pero con el modo discontinuo de vaciar al precursor de *su* divinidad, aunque parezca que se vacíe de la suya propia”. Por plañidero o aun desesperante que parezca el poema de la *kenosis*, el efebo se cuida de que su caída sea blanda, mientras que la del precursor es dura. (2009, p. 130. La cursiva me pertenece)

1.2.4. Demonización

De acuerdo con Bloom, la *demonización*, o movimiento hacia una contra sublimación personalizada, es una:

reacción a lo Sublime precursor. Tomo el término del uso general neoplatónico, en el que un ser intermedio, ni divino ni humano, entra en el adepto para ayudarlo. El poeta tardío se abre a lo que cree que es un poder en el poema paterno que no pertenece propiamente al padre, sino a una categoría del ser que está más allá del precursor. Lo hace, en su poema, situando su relación con el poema paterno de modo que generalice el carácter único de la obra anterior. (2009, p. 64)

1.2.5. Askesis

Este término es el que quizás produzca en el efebo mayor ansiedad de influencia, ya que la postura que adopta ante la influencia del maestro es desprenderse, o intentar desprenderse, totalmente del precursor. Lo que no sabe es que, al situarse en la forma opuesta, el efebo termina por afirmar la obra de la que se provee para producir su obra. Es imposible negar al precursor. El precursor siempre estará en la obra.

Bloom (2009), por eso mismo, la define de la siguiente forma:

un movimiento de autopurgación que procura un estado de soledad. Tomo el término, general como es, de la práctica particular de los chamanes presocráticos como Empédocles. El poeta tardío no se somete, como en la *kenosis*, a un movimiento revisionario de vaciamiento, sino reducción; entrega parte de su dotación humana e imaginativa para separarse de los demás, incluyendo al precursor, y lo hace en su poema situándose en relación con el poema paterno de modo que el poema se someta también a una *askesis*. La dotación del precursor también queda truncada. (p. 64)

Y, más adelante, para completar la definición:

La *askesis*, como exitosa defensa contra la ansiedad de la influencia, postula un nuevo tipo de reducción en el yo poético, expresado de la manera más general como una ceguera purgativa o al menos un velado. Las realidades de otros yoes y de todo lo exterior disminuyen por igual, hasta que un nuevo tipo de aspereza emerge, cuyo énfasis retórico puede leerse como cierto grado de solipsismo. (2009, p. 157)

Y el solipsismo, que es un imposible, sin embargo, puede lograr ocultar parte de la influencia recibida.

1.2.6. Apophrades

Con este término, el crítico literario define aquella situación en la que un escritor adulto o experto, con una forma que se podría llamar propia en sus obras, vuelve sobre sus influencias de principiante. Resucita, como dice Bloom, de alguna forma a los poetas muertos que lo formaron como escritor.

Bloom define la *apophrades* como un:

retorno de los muertos. Tomo la palabra de los funestos desafortunados días atenienses en que los muertos volvían a habitar en las casas en las que habían vivido. El poeta tardío, en su fase final, consumido por una soledad imaginativa que casi es un solipsismo, mantiene su poema tan expuesto de nuevo a la hora de su precursor que, al principio, podríamos creer que la rueda ha cerrado el círculo y que estamos de vuelta en el abrumado periodo de aprendizaje del poeta tardío, antes de que su fuerza empezara a afirmarse en las pautas revisionarias. Pero el poema se mantiene ahora expuesto al precursor, para el que una vez estuvo expuesto, y el extraño efecto es que el logro del nuevo poema no nos da la impresión de que el precursor esté escribiéndolo, sino de que el poeta tardío haya escrito la obra característica del precursor. (2009, p. 64)

1.3. Definición de plagio

Para poder proponer una definición de plagio, superados ya los tipos de influencia que reciben los escritores, es necesario seguir los estudios que realizó el jurista estadounidense Richard Posner (2013) en *El pequeño libro del plagio*. Posner hace un recorrido que me veo obligado a respetar, y concluye con una definición que, acaso sin saberlo, posiciona al lector como principal referente o juzgador de aquello que es el plagio. Porque solo vencidas sus expectativas ante la obra plagiaria puede acusársela de tal. A los efectos de definir plagio, Posner (2013) dice que no es para nada una tarea fácil, ya que los diccionarios usualmente se refieren al plagio como una especie de “robo literario”. Pero, dice Posner, esa definición es, por demás, incompleta. Uno supone que el que plagia escribe, pero también hay plagio de música, de pintura o hasta de ideas basadas en contratos sobre ellas. Por eso, la definición de plagio como un robo, y especialmente un robo literario, es inexacta. Principalmente, porque nadie está ejerciendo violencia física en las personas o en las cosas para hacerse con la obra de otro. Solo se la está copiando. Por eso, describir al plagio como un robo da lugar a equívocos. Igual ocurre si uno dice que no roba, sino que “toma en préstamo”, más que nada porque nadie devuelve aquello que tomó en préstamo. Claro que, dice Posner, no siempre que se copia

una obra se está plagiando, ya que no toda copia es ilegal. No siempre se violan derechos de autor. Y, además, la violación de derechos de autor no siempre tiene que ver con el plagio o con la copia. Porque puede estar comprendido en la nueva obra un homenaje, una paráfrasis o una parodia. Hasta una secuela autorizada. Además, dice Posner, los derechos de autor tienen un límite temporal y, luego de ese límite temporal, pasan al dominio público y cualquiera puede copiar aquella obra. El mismo Estado dice que no puede tener derechos de autor sobre los documentos, leyes, reglamentos y decretos que produce.

Del mismo modo, la Ley de Propiedad Intelectual no prohíbe copiar ideas, ya que estas no son protegibles. Lo que no se puede copiar es la forma, las palabras literales o detalles de estilo. Hasta es posible que un coautor autorice, sin la conformidad de los otros autores, la reimpresión de una obra sobre la que no posee la totalidad de los derechos, y eso no sería plagio, más allá de que habría un delito. Sin duda, afirma Posner, las ganancias deberán ser divididas entre los coautores. En cambio, si lo que se copia es la obra de otro de los coautores, ahí encontraríamos plagio. Además, tenemos el concepto del “uso legítimo o razonable” (*fair use*) que permite copiar literalmente obras registradas, sin la autorización de autor, siempre que se lo cite, entrecomillando el pasaje. Esto quiere decir “citando la fuente”.

Por eso, llegado a este punto, Posner dice que para que haya plagio el que lo comete lo debe hacer con dolo y con el fin de ocultar ese dolo. Habría, de esa forma, un engaño, pero además de hacia el autor de la obra originaria o fuente, más aún lo habría en cuanto al lector, que cree que lo que adquirió es de quien firma al pie o se la atribuye. Porque se espera, en toda obra, de acuerdo con Posner, que el autor se identifique y que tenga paternidad sobre la obra, lo que no ocurriría en este caso. El fin del plagio es traicionar las expectativas del lector. El abogado estadounidense pone en la figura del lector al intérprete final de lo que constituye el plagio, y no en el autor originario de la obra fuente. Y, más aún, al lector debe importarle no saber que ha sido engañado y que sus expectativas han sido traicionadas (2013, pp. 15-39).

Al final del segundo capítulo, y luego del repaso anterior, Posner (2013) propone una definición de plagio:

Llegados a este punto, podemos probar definir plagiar como “copiar de forma fraudulenta”; queda así nítida la linde entre plagio y violación de derechos de autor. [...] Podría ser mejor definir plagiar como “copiar de forma fraudulenta sin consentimiento”; teniendo claro, eso sí, que el plagio no es la única clase de fraude

intelectual. [...] No existe -es verdad- delito ninguno tipificado como “plagio”, pero, si implica violación de derechos de autor o incumplimiento de un contrato editorial, entonces el plagio puede dar lugar a un pleito. (pp. 33-34)

1.3.1. Tipos de plagio

Al llegar a este punto, y luego de analizar los diferentes tipos de influencia, aquellas formas que se proveen de un maestro o precedente pero que no infringen ninguna ley, y habiendo realizado con la obra de Ricardo Posner (2013) una definición de plagio que siguió un recorrido de catarsis o examen de ejemplos, es necesario estudiar la obra de una autora que caracterizó los diferentes tipos de plagio. Ya no estamos dentro del ámbito de la influencia. Ya se está definiendo el plagio. Ahora se entiende que todo lo que se tratará entra dentro de lo que Posner (2013) define como plagio y que se vio en el punto anterior. Por eso, es necesario hacer un estudio de la obra de la autora francesa Héléne Maurel-Indart (2014) que, completando una tipología del plagio iniciada en 1964 por Boleslaw Naurocki, hace la siguiente distinción en su libro *Sobre el plagio* (2014). Esta autora distingue al plagio como una toma en préstamo. Y las diferencia en toma en préstamo directo, total y parcial. Toma en préstamo indirecto, total y parcial. Y, finalmente, hace un repaso de aquellas situaciones en las que se ven implicados los escritores y que se encuentran en las periferias del plagio, sin llegar a serlo.

1.3.2.1. La toma en préstamo directo

1.3.2.1.1. Total

La toma en préstamo directo y total se produce cuando se copia íntegramente una obra ajena. El caso típico es el de la confección de una antología. Ya que los textos, las formas son ajenas, pero es probable que el compilador se atribuya las obras, si es que no pone la indicación bibliográfica de que son obras ajenas y no una producción propia. Por eso, Maurel-Indart (2014) dice: “La *reproducción directa* sin autorización, aunque sea parcial, evidentemente implica una simple falsificación. Es fácilmente identificable” (p. 254. La cursiva me pertenece).

Al respecto, Maurel-Indart (2014) pone como ejemplo una antología y agrega al respecto:

constituye una reproducción de hecho y exige la autorización de los autores si estos cuentan con protección [...]. En este caso, hay que observar 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. [...] En cambio, la antología de Patrick Poivre d’Arvor [...] es muy ambigua. La cubierta del libro se presta a confusión y podría dar a entender que [...] es el autor, no de la antología, sino de los poemas en sí. El crédito se le concede a la firma. (pp. 254-255)

1.3.2.1.2. Parcial

Por su parte, la toma en préstamo directo, parcial, se produce cuando se cita de forma textual un trabajo ajeno. No hay plagio cuando se dice de dónde viene la fuente de la que el escritor toma préstamo. Sin embargo, hay plagio cuando se cita de forma textual, no se entrecomilla la expresión de la idea y no se dice de dónde se toma préstamo.

Al respecto:

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 obras científicas”. 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. [...] 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 reemplace al libro citado ni le haga competencia y, por último, que se indique el nombre del autor. Entonces, la segunda condición impide que el copiadore 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”. 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”. 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. (Maurel-Indart, 2014, pp. 255-256)

1.3.3.2. La toma en préstamo indirecto

Este tipo de plagio, muchas veces consentido por contratos y el derecho de autor, es indirecto, ya que no se toma préstamo directo de la fuente, por intermedio de la transcripción textual o por intermedio de la cita. Aquí lo que sucede es que la obra muta en otra obra, de la que toma préstamo, pero sin la forma. En este tipo de préstamo indirecto encontramos a la traducción y la parodia o pastiche.

Maurel-Indart (2014) explica lo siguiente sobre la *traducción*:

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”. 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. (p. 256)

Con respecto a 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, 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 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, al menos en su primera parte.

Para 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 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 [...]. 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. (Maurel-Indart, 2014, pp. 257-258)

1.3.3.2.1. Total

La toma en préstamo indirecto, total, es la que tiene que ver no con la copia textual, como en el caso de las antologías, o con la cita textual, sino con otros tipos de situaciones que develan que la influencia, tratada en los puntos anteriores, puede ser superada para ingresar a la esfera del plagio. En este tipo de préstamo indirecto, total, Maurel-Indart define a la analogía de tema, la adaptación, el resumen o compendio y el análisis.

Sobre la *analogía de tema*:

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. (p. 259)

Con respecto a 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” a otro género literario u otro ámbito de expresión artística. Se comprende que requiere una autorización del autor de la obra adaptada. (Nawroki, 1964, citado por Maurel-Indart, 2014, p. 259)

El *resumen* o el *compendio*:

no son falsificaciones, dentro de ciertos límites. El resumen se vuelve plagio disfrazado si es “suficientemente preciso como para que los rasgos característicos de la obra primera se encuentren en la forma”. 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. (2014, pp. 260-261)

Y sobre el *análisis*:

“implica un resumen que sirve de soporte a una discusión hecha por el redactor del artículo”. 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. (2014, p. 261)

1.3.3.2.2. Parcial

En la toma en préstamo indirecta, parcial, no hay una acción voluntaria del que toma en préstamo una obra ajena. No interviene el dolo o la voluntad. Sino que se dan supuestos extraños con respecto a la copia o al plagio. En este sentido, Maurel-Indart (2014) considera que aquellas obras que entran en este tipo son las que fueron producidas por la reminiscencia, la coincidencia fortuita y por la imitación de un estilo, tendencia o escuela.

Con respecto a 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 guardo el recuerdo sin que, no obstante, dicho autor pueda reconocer la fuente”. 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. (2014, p. 262)

En cuanto a 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. (2014, p. 262)

Y sobre la *imitación de un estilo, 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 pertenece de manera exclusiva, aun si fue ese mismo artista o estilo reproducidos [...]. Esos métodos se vinculan con el ámbito de las ideas. (2014, p. 262)

1.4. En las periferias del plagio

En las periferias del plagio se ubican aquellas obras que son permitidas porque son géneros literarios admitidos. Si bien hay identidad de formas, ello obedece a un procedimiento que juega con esa forma primaria, para arrojar como resultado una obra secundaria que no elude hacer mención, expresa o tácita, de la primera. En este grupo, Maurel-Indart (2014) identifica a la parodia, el pastiche, el falso y la continuación. Cercanos al plagio, lo rondan, pero por ser géneros admitidos son aptos para la creación artística y pueden ser considerados novedosos, más allá de que hay una obra previa de la que se provee el escritor. Al respecto:

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. (2014, pp. 278-279)

1.4.1. Parodia y plagio

Sobre la parodia y el plagio, la profesora francesa escribe:

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 manera indirecta por medio de este recurso [...]. La parodia se distingue con bastante facilidad de un plagio, ya que “se reduce a una imitación aproximativa y cómica”. [...] 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 [...]. 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. (2014, pp. 286-290)

1.4.2. Parodia y pastiche

Con respecto a la parodia y el pastiche, que se encuentran en las periferias del plagio:

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 el plagiario [...]. 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 plagiario para ocultar su robo, consiste precisamente en remplazar giros sintácticos propios de un autor por otros, o un vocabulario específico por otro. (Maurel-Indart, 2014, pp. 290 y 295)

1.4.3. Parodia y falso

En cuanto a la parodia y el falso, que puede ser la forma más extrema hallada en las periferias del plagio:

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. El principio de fabricación de un pastiche y de un falso es el mismo, dado que 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 [...]. 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 contrato de incautos. 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 [...]. 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. [...] 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)”. (Maurel-Indart, 2014, pp. 295-303)

1.4.4. Parodia y prolongación o continuación

La última forma, en las periferias del plagio, Maurel-Indart (2014) la define de la siguiente forma:

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. (p. 309)

2.1. CONCLUSIÓN

En el presente trabajo se investigó lo que la crítica literaria especializada considera que es la influencia en las obras literarias y su degeneración en el plagio. Más allá de las variantes, la conclusión a la que se arriba es que las obras literarias tienen objetivamente originalidad o acaso influencia. Pero el plagio es muy extraño. Si alguien quisiera tomar una obra literaria y acusarla de plagio, serían muchas las características, temas, formas y

demás que debería probar para considerarse plagiado. Porque, de otra forma, el arte sería limitado. Si Marcel Duchamp tomara una obra de Jorge Luis Borges, una primera edición, y tachara su nombre y pusiera el suyo al pie, los críticos estarían maravillados ante una nueva forma de arte. Y, como dice Richard Posner (2013), no defraudaría las expectativas del espectador, ya que aquel sabe el procedimiento empleado y no ha sido engañado, lo que es preferible antes que limitar la evolución del arte. Por eso, la conclusión a la que se arriba con este trabajo es la siguiente: es imposible plagiar una obra literaria.

Referencias bibliográficas

- BLOOM, H. (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta S.A.
- BORGES, J. L. (1998). *Obra poética*, volumen I. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- MAUREL-INDART, H. (2014). *Sobre el plagio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- POSNER, R. (2013). *El pequeño libro del plagio*. Madrid: El hombre del tres.
- SZILASI, W. (1973). *Introducción a la fenomenología de Husserl*, Traducción de Ricardo Maliandi. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.