

Literatura y plagio en Argentina: formas rentables y no rentables de quebrar los valores del mercado

Literature and Plagiarism in Argentine: Profitable and Unprofitable Ways of Breaking Market Values

Kevin Perromat

Université de Picardie-Jules Verne

kevin.perromat@u-picardie.fr

Francia

Resumen: Existe una prominente tradición discursiva en torno al plagio específica a la literatura argentina. Esta tradición comprende un corpus textual heterogéneo, así como un linaje ininterrumpido de propuestas y programas poéticos que cuestionan o subvierten los modelos hegemónicos de consumo y circulación de los bienes culturales, evidenciando sus contradicciones inherentes. Su estudio nos permite percibir más claramente los principales intereses y puntos en disputa en un contexto en el que el paradigma jurídico-económico en vigor colisiona frecuentemente con la dimensión estrictamente literaria de las obras.

Palabras clave: Plagio; Apropiación; Mercado Literario; Propiedad Intelectual; Autoría.

Abstract: There is a conspicuous traditional discourse about plagiarism which is specific to Argentine literature. It is mainly based on a heterogeneous corpus of texts and on an unbroken line of poetical agendas, which question or subvert the hegemonic models of circulation and consumption of cultural goods. Thus, they allow inherent contradictions to arise and also make possible a thorough study which generates insights of the major interests and issues at stake, in a context in which the economic and legal paradigm collides rather frequently with strictly literary definitions of works.

Keywords: Plagiarism; Appropriation; Literary Market; Intellectual Property; Authorship.

–¡Un cuerno! –gritó aquí la mitad calumniadora–. Es el plagio menos hábil que se ha visto desde la invención de la escritura [...] Además, la que se atribuye a este siniestro personaje es una erudición de segunda mano, adquirida en malas ediciones españolas y en horribles traducciones francesas: una ensalada rusa de conocimientos, que, gracias a su fácil memoria, sirve a este quídam para realizar una

simulación de genio que le hace recorrer toda la gama del ridículo.

Leopoldo Marechal

Creo que toda condena de plagio (toda condena de un escritor como "delincuente" literario) es un acto reaccionario.

Josefina Ludmer

Total, el lector no nota nada.

Andrés Neuman

A la hora de comenzar una reflexión sobre la relación entre el plagio, la dimensión económica de la autoría y el mercado literario argentino, conviene hacer una advertencia preliminar. En el contexto de una discusión literaria, o incluso académica, no hay probablemente término más ambiguo y polémico que la noción de "plagio". De ser empleada, se producirá indefectiblemente un malentendido general, que viciará o imposibilitará irremediablemente la comprensión mutua de los participantes. Sin embargo, es asimismo muy posible que los interlocutores permanezcan en buena medida ignorantes de ello; que tengan la impresión de que sus respectivas posiciones, expresadas en estos términos o similares, son *evidentes* y por lo tanto argumentables, es decir, adecuadas para la reflexión, la discusión y la crítica. Ahora bien, si, por un lado, la práctica totalidad de los participantes creará compartir con sus interlocutores una serie de significados, un mínimo común semántico asociado a la noción de "plagio", no es menos cierto que –como seguramente el desarrollo posterior de la discusión no dejará de mostrar– cada uno habrá comprendido, a fin de cuentas, algo radicalmente distinto. Esto es debido a que el "plagio" es, ante todo, un artefacto retórico, una expresión figurada: no es más que un tropo, una "metáfora olvidada", naturalizada y condicionada por el uso sucesivo y cotidiano de siglos de tradición literaria. En otras palabras, un artefacto dialéctico relativamente vacío de significado –salvo quizás el de una negatividad absoluta– donde conviven asociaciones discursivas tan heterogéneas que incluso pueden ser perfectamente contradictorias, y que, por lo tanto, permiten su utilización para fines extremadamente diversos. De hecho, si tuviéramos que adjudicar una equivalencia mínimamente estable para la noción de "plagio", sería algo tan confuso e indeterminado como la noción, igualmente polémica y ambigua, de "mala literatura".

Por estas razones, resulta, en mi opinión, impracticable definir el objeto de los reiterados "enunciados de plagio" (polémicas, acusaciones, debates) en la literatura argentina, y, como proponía M. Foucault, es preferible concentrar nuestra atención en las condiciones materiales y discursivas que permiten la producción y reiteración de los enunciados: su materialidad histórica, sus usos concretos y las definiciones, valores e intereses que éstos implican (Randall, 2001), considerados dentro del "sistema literario argentino". Para ello, es posible realizar algunas constataciones generales, previas al

análisis más pormenorizado en relación con la dimensión económica de la literatura argentina, pero decisivas para su desarrollo:

1. El artefacto retórico que es el plagio se enriquece con diferentes tradiciones discursivas, tanto universales como específicas de la tradición literaria nacional que las produce. En este sentido cabe destacar que el tema del plagio es una de las constantes de la literatura argentina, preocupada desde sus inicios por forjar una identidad literaria nacional (la actitud ambivalente romántica frente al "plagio europeo", el rechazo continuado a la tradición ibérica). Asimismo, las acusaciones y polémicas en torno al plagio –o reproches similares– han marcado las sucesivas disputas generacionales y entre movimientos y grupos literarios diversos. Su estudio permite evidenciar y completar la comprensión histórica de las estrategias empleadas por los diferentes actores de la praxis literaria.

2. Los "enunciados de plagio" –poéticas, manifiestos, acusaciones, apologías, obras literarias, reseñas, textos polémicos, etc.– tienen la virtud de evidenciar las contradicciones esenciales de los sistemas de producción, circulación y consumo de las obras literarias (por ejemplo, la oposición existente entre valor cultural-estético-literario y valor económico-social). El fenómeno por lo tanto proporciona una instantánea fiel, aunque en negativo, del modelo hegemónico imperante en cada momento histórico. De ahí su importancia para establecer un análisis cabal en el que aparezcan el sistema y las instituciones activas (jurídicas, económicas, diplomáticas, educativas, académicas, etc.), las políticas y aparatos institucionales que permiten (y tratan de controlar) la escritura y la lectura, tal y como se producen efectivamente en cada situación.

3. Por último, si lo anterior es esencialmente cierto con respecto a la literatura contemporánea en general, es especialmente relevante en la literatura argentina, donde existe una fructífera tradición en cuanto al "plagio" como motivo literario y ficcional, así como de propuestas apropiacionistas, llegando incluso a originar verdaderas "poéticas del plagio". Esta tradición partiría en la Literatura moderna del Conde de Lautréamont (Perrone-Moisés y Rodríguez Monegal, 2001), y en el Río de la Plata tendría como figuras tutelares a Macedonio Fernández y a Jorge Luis Borges, continuando por las diferentes vanguardias, hasta los movimientos y autores contemporáneos (Piglia, Aira, Laiseca, etc.), entre los cuales ocuparía un lugar destacado en muchas de las propuestas que cuestionan, desbordan o subvierten los modelos hegemónicos de consumo y circulación de los bienes culturales; modelos que comprenden tanto las definiciones literarias y las figuras de autor ortodoxas, como otros elementos y estructuras diversas, tales como circuitos de comercialización, instrumentos de legitimización, marcos vigentes de la propiedad intelectual y un largo etcétera.

Evidentemente, estos tres aspectos se hallan estrechamente relacionados¹. Su estudio nos permite percibir más claramente los principales intereses y puntos en disputa, los procesos de (re)negociaciones y, tal vez, el futuro a corto y a medio plazo de estas tendencias en la literatura argentina.

El plagio como tradición literaria argentina

Existe sin lugar a dudas una tradición discursiva en torno al plagio específica a la literatura argentina, aunque paralela en muchas de sus evoluciones y manifestaciones textuales a la literatura occidental. Esta tradición comprendería un corpus textual heterogéneo, una serie de motivos –algunos comunes a la literatura universal, otros a la tradición hispánica y otros compartidos con otras literaturas iberoamericanas o post-coloniales–, así como, en última instancia, unos géneros o subgéneros discursivos asociados a la temática (por ejemplo: la controversia periodística, el “método de los pasajes paralelos”, la “apología”, etc.). Es importante destacar que, obviamente, esta tradición discursiva no puede ser separada de sus coordenadas históricas, económicas o ideológicas; es decir, de las situaciones e intereses concretos dentro del proceso de construcción histórica del “sistema literario argentino”.

Esta dimensión pragmática es visible en los usos que adquiere el “plagio” (o cualquiera de sus avatares: ‘robo’, ‘fraude’, ‘imitación servil’, ‘colonialismo’, ‘copia mecánica’, ‘perversión’...), ya sea para expulsar o para modificar lo que es percibido como “impropio” a la “(buena) literatura”, la identidad nacional, la moral, etc.² En 1837, un joven patriota, Marcos Sastre, emitía una crítica sin paliativos de lo que habían sido los inicios de la joven nación argentina:

Veo ya dispuesta a la nueva generación a conocer todos los errores que han entorpecido el desarrollo intelectual y en consecuencia la marcha pacífica del progreso de nuestro país, errores que pueden reducirse a esta simple expresión: error de plagio científico, error de plagio político, error de plagio literario. La nueva generación está dispuesta a abjurar del triple plagio y a jurar solemnemente su divorcio de toda política y de toda legislación³.

En su crítica, Sastre relacionaba los desastres y turbulencias de las primeras décadas del siglo con una independencia política que no había sabido romper la dependencia económica y cultural de modelos foráneos. Los gobernantes habían confundido la imitación e implantación literal de los modelos extranjeros con la modernización y

¹ Por razones de espacio, debo remitir al lector a mi tesis doctoral *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*, donde expongo extensamente éstas y otras ideas que desarrollo en el presente trabajo.

² Las acusaciones de falta de originalidad o de imitación servil no se limitan, claro está, a los lenguajes artísticos; aunque tengan su origen en el mundo del arte, tienen una eficacia demostrada en numerosos ámbitos: política, teología, ciencia, etc.

³ Citado por Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador (2005: 74-75).

construcción nacionales. La crítica de Sastre era, en efecto, compartida por los restantes miembros de su generación y otros intelectuales de la época –como Vicente Fidel López, Juan Bautista Alberdi o Esteban Echeverría– más allá de las importantes diferencias existentes en otras cuestiones. Así, por ejemplo, el argumento del plagio, entendido como imitación mecánica y superficial, como copia inadecuada es un argumento corriente en las críticas de Domingo Faustino Sarmiento a los múltiples defectos de la balbuceante nación argentina, ya se trate de la ciencia militar o de la formación del gusto estético:

Error de argentinos iniciar la batalla con cargas de caballería; error que ha hecho perder a la República en cien combates, porque el espíritu de la pampa está allí en todos los corazones; pues si solevantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfrazaba, hallaréis siempre el gaucho más o menos civilizado, pero siempre el gaucho. Sobre este error nacional viene un plagio europeo (2003: 246).

En realidad, frente a una superioridad cultural unánimemente percibida, lo que se criticaba infatigablemente era la implantación acrítica de los modelos, valores e instituciones propios y adecuados en sus sociedades de origen, pero invariablemente inadecuados en suelo argentino. Sin embargo, la apropiación extensa de lo útil y progresista –ciencia, conocimientos técnicos, patrimonio artístico, *comodidades*, artefactos culturales, etc.– no sólo es legítima sino también deseable. Así, el mismo Sarmiento, en *Recuerdos de provincia*, no duda en ensalzar y justificar este tipo de prácticas, puesto que

[a]quello, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo preferiera oír por segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aún están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante, para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa ser escuchados (1995: 163).

Es más una apropiación exitosa, en virtud de la adecuación a su aplicación, deja de ser considerada como “plagio” (apropiación indebida, “crimen cultural”), a la luz de una lógica utilitarista y pragmática, en el que “el cargo de plagiario” se convierte “en una muestra clara de mérito” (1995: 162). Este tipo de argumento apologético es común en autores que, sin embargo, difieren significativamente en sus posiciones sobre la construcción de la identidad nacional o sobre la posibilidad (o incluso la necesidad) de un sistema cultural argentino autónomo dentro de la “división internacional del trabajo”⁴. De este modo, no resulta sorprendente que, por un lado, Juan Bautista Alberdi condene con dureza la importación cultural indiscriminada:

⁴ Ver al respecto, el útil trabajo de Sergio Raimondi “Poesía y división internacional del trabajo. Sobre los *Estudios económicos* de J. B. Alberdi” (*Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera*, 2007: 113-132).

Una nueva era se abre pues para los pueblos de Sud América, modelada sobre la que hemos empezado nosotros, cuyo doble carácter es: la abdicación de lo exótico, por lo nacional; del plagio, por la espontaneidad; de lo extemporáneo, por lo oportuno; del entusiasmo, por la reflexión; y después, el triunfo de la mayoría sobre la minoría popular (Sánchez, 1988: 306).

Mientras, por el otro, alaba las apropiaciones exitosas y lo hace *grosso modo* con los mismos términos que Sarmiento, como, por ejemplo, en este conocido pasaje de las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*, donde justifica la adopción y adaptación de un modelo constitucional extranjero:

Tampoco será plagio ni copia servil de una forma exótica. Deja de ser exótica, desde que es aplicable a la organización del gobierno argentino: y no será copia servil, desde que se aplique con las modificaciones exigidas por la manera de ser especial del país, a cuyas variaciones se presta esa fórmula como todas las fórmulas conocidas de gobierno (1915: 166).

Varios aspectos son destacables en esta tradición discursiva del "plagio nacionalista"⁵. En primer lugar, parece significativa la aparente inversión de los valores culturales imperantes, que prima la finalidad de las empresas culturales en detrimento de otros parámetros vigentes de legitimización simbólica –convencionalmente adoptados al menos desde el Romanticismo– como la originalidad o la autenticidad. Antes que evidenciar un "estado de excepción", esta "suspensión de valores" ha sido, de hecho, una estrategia habitual (en uno u otro sentido: tanto para rechazar como para aprobar las influencias extranjeras), sin que debido a esto alcance a eliminar la tensión producida por el dilema agónico y recurrente entre "lo que es propio" y "lo que es apropiado" para la Argentina. Una prueba de ello son las constantes revisiones de este proceso dialéctico, al que sucesivamente se incorporan las polémicas y tensiones sobre la tradición discursiva, en la tradición misma: reactualizándola en función de las nuevas coyunturas históricas. De este modo, Manuel Gálvez utilizará argumentos muy parecidos a los de Sarmiento –en todo caso, pertenecientes a la misma tradición–, precisamente para descalificar sus prácticas de apropiación (al calificarlas como "repetición mecánica" y no verdadera comprensión):

Todo lo ha devorado en desorden, sin maestros. Muchas cosas no puede haberlas comprendido, si bien las retiene porque le sobra memoria. Esta formación intelectual deplorable, sin la menor disciplina, marca el espíritu de Sarmiento para toda su vida⁶.

⁵ Otros autores (Randall, 2001), al adoptar el enfoque de las metrópolis europeas del siglo XIX, prefieren hablar de "plagio imperial"; en esencia, nos hallamos ante el mismo tipo de argumentos y de valores aplicados a las distintas controversias sobre apropiaciones en las que representaciones nacionales entran en juego de manera preponderante.

⁶ Citado por Sylvia Molloy en el artículo "Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de provincias*" (1988: 414), donde analiza las prácticas apropiacionistas de Sarmiento a partir de la tríada lectura/traducción, escribir/plagio y relato/retrato.

El siguiente rasgo significativo de esta tradición es producto de su carácter utilitarista, puesto que el “progreso” material, económico y político de la nación se encuentra ligado –en unos y otros, a lo largo de generaciones de “letrados y gobernantes”– al desarrollo de una cultura nacional, de un público educado, de una sociedad capaz de producir los artefactos culturales (obras maestras, doctrinas políticas, *know-how* en su sentido más amplio), que hasta ese momento se ha visto obligada a importar. Si algo ha evidenciado la historia es que, en las sucesivas crisis nacionales, mostrar que una política o doctrina es *impropia*, que no pertenece “en propiedad” a la Argentina, porque fue ideada para el extranjero y en función de sus intereses, es siempre una estrategia segura. Con razón se irritaba el Perón de Tomás Eloy Martínez (1985) por las denuncias por plagio que recibían sus doctrinas políticas y militares, y que éste se complace en reiterar a lo largo del libro:

Alguien dijo que al principio, cuando Perón citaba a Napoleón y a Schlieffen, les concedía comillas, notas al pie, sinopsis bibliográficas. Y que más adelante se nos olvidaron esos pruritos. Que nos apoderamos de cuanta frase célebre teníamos a mano. Pienso que ahora podríamos cambiar, buscar otras palabras para la misma idea. Ser más nacionalistas. Patrocinar lo nuestro. [...]

El General se opone rotundamente. Los argentinos ni siquiera saben quién es Schlieffen, López, y con el tiempo se olvidarán de lo que Napoleón dijo o no dijo. Preguntarán: ¿tal frase? ¡Ah, es del General! Y ahí acabará todo. No se preocupe, hombre, nadie osará mancharme, ni siquiera de plagio (202).

[En 1934] Un general tuvo la osadía de acusarnos de plagio y nos formaron un tribunal de honor amañado. Por supuesto fallaron contra nosotros, obligándonos a ofrecer disculpas. Envidias: todas eran envidias (220).

Las ideas de Schlieffen en cambio lo seducían a tal punto que, en vez de modificarlas, prefirió olvidar de quién eran (258).

El tercer elemento destacable es precisamente la pervivencia y reiteración de estas lógicas y motivos discursivos (el imaginario tradicional entre la emulación y la apropiación) en las controversias en torno a la identidad nacional y las políticas culturales, en los distintos momentos en los que se refundan las ideas nacionalistas para dar cabida a nuevos elementos o a cambios en la situación estructural, como pueden ser la aparición de la clase media en el periodo de entre siglos, la irrupción de las masas dentro del esquema de las nuevas modalidades de producción y consumo de la cultura a lo largo del siglo XX (Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera, 2007: 7-40), o el reequilibrio de los ascendentes trasatlánticos. Con respecto a este último aspecto, recordemos la descalificación casi total de España como tradición modélica que realiza Borges en *El idioma de los argentinos* (1928):

Confieso —no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo— que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle la voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. Su

cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio (1998: 152-153).

Y comparémosla con el siguiente fragmento de Domingo Faustino Sarmiento datado casi un siglo antes:

Una vez hecho este descubrimiento que, sin vanidad sea dicho, hace no poco honor a nuestra laboriosa sagacidad cuando se trata de descubrir un plagio y echárselo por los hocicos al que lo haya perpetrado [...], en cuanto a nosotros, debemos declarar que las opiniones e ideas de don Mariano José de Larra no tienen el peso de una autoridad, y, cuando más, lo consideramos como un hecho que acredita que la joven España, por la boca de aquel célebre crítico, ha desechado, y aún más, negado la existencia de una literatura modelo en España; como nosotros, y antes que nosotros, ha pronunciado un decreto de divorcio con lo pasado y hecho sentir la necesidad de echarse en nuevas vías para alcanzar una regeneración en las ideas y en la literatura; como nosotros ha declarado la incompetencia de un idioma vetusto para expresar las nuevas ideas; como nosotros, en fin, ha recomendado la libertad en idioma y literatura, como en política. [...] en idioma y literatura vamos más atrás que la España de un siglo por lo menos, y que [nos hemos] propuesto la rehabilitación del español cuando los legítimos tenedores de él han abandonado este estéril trabajo (Sarmiento, 2010).

Nuevos elementos aparecen, distintos objetivos, pero, ante todo, lo que encontramos es la reiteración con mínimas variantes del esquema tradicional, como señala Rodrigo Fresán en una de sus novelas más conocidas:

En Estados Unidos, una fotocopia es exactamente eso; en la Argentina, una fotocopia es, siempre, algo que "nos advierte siempre el dueño de la fotocopidora" «no te va a salir mejor que eso, es culpa del original». Así la Argentina es un país que siempre está culpando a los otros por sus diferencias con los modelos que supieron inspirarla (2006: 561).

Evidentemente, esta tradición del "plagio nacionalista" no es, en absoluto, exclusiva de la literatura argentina⁷. De hecho, encontramos ejemplos en cualquier otra literatura que haya sentido la influencia cultural de otra nación como dominante (es decir, todas). Hay, en cambio, otro tipo de tradición, específica a cada país, y es la que resulta reflejada a fin de cuentas en las historias y cánones literarios respectivos. A diferencia de la anterior tradición discursiva, ésta concierne a los autores en su individualidad más inmediata: la posibilidad de escribir y ser publicado, de existir, en definitiva, en el campo de las Letras. Esto no obsta para que ambas tradiciones, ambas líneas argumentales, no puedan combinarse, en ataques *ad hominem* pero con argumentos

⁷ Ver a este respecto la excelente exposición y análisis de conjunto de Carlos A. Jáuregui en *Canibalia. Canibalismo, Calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2008). Especialmente interesantes son las reflexiones sobre la ambivalencia irreductible de estas antropofagias culturales, en las que Borges puede ser calificado al tiempo tanto de Calibán como de Ariel por una misma praxis apropiacionista (502-503).

nacionalistas (o viceversa) –por ejemplo, la figura del traductor-plagiario, de notable éxito en la tradición rioplatense– aunque los objetivos y las motivaciones son, en principio, diferentes y más estrechamente económicas, como trataré de mostrar a continuación.

Los límites de lo literario, de lo jurídico y de lo económico

Hace aproximadamente una década, la UNESCO decidió intensificar sus esfuerzos para que el 23 de abril de cada año no sólo se conmemorara, como había sido por lo general hasta entonces, el “Día del Libro”, sino también “del Derecho de autor”. Culminaba así de forma visible –aunque el hecho en sí pasó prácticamente inadvertido– un largo y laborioso proceso de siglos, una evolución sutil, a menudo subterránea, sobre las definiciones inherentes al campo de las Letras. Este desarrollo no se comprendería sin tomar en consideración otros procesos relativos a la profesionalización y autonomía discursiva de la Literatura y la conformación de los circuitos culturales actuales, la ampliación e internacionalización de los mercados, así como la industrialización y masificación de la producción cultural. Otros hitos habían sucedido anteriormente y seguramente más dignos de consideración aunque relativamente ignorados también por muchos de los que posteriormente se vieron afectados directamente por ellos. Algunos de estas señales que precedieron a la decisión podrían ser, sin entrar en su peso relativo en el proceso, la firma del Convenio de Berna (1952), la inclusión de las “industrias culturales” en los acuerdos del GATT y de la OMC, las campañas a partir de los años 90 de fomento de la lectura y de respeto de la propiedad intelectual de la UNESCO por toda América Latina, la cesión de gestión relativa a las cuestiones de Propiedad Intelectual y Artística desde la UNESCO a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (Throsby, 2010)⁸.

Todas estas etapas marcan cambios decisivos en las políticas culturales y en los objetivos que las impulsan; me refiero a transformaciones cuya complejidad me obliga a contentarme con evocarlas someramente, pero de las cuales me gustaría retener tan sólo dos: 1) se ha completado la mercantilización de la escritura –o dicho de otro modo: no existe o es irrelevante la literatura fuera del mercado, porque 2) las definiciones jurídicas son ahora hegemónicas en materia literaria –es decir: la lógica económica domina los circuitos culturales (incluidos los académicos)–.

En este contexto capitalista y globalizado, tres han sido los vértices que han conformado tradicionalmente el sector cultural: el mercado, la academia y los medios culturales. Los tres vértices funcionan como instancias legitimadoras; proporcionan e

⁸ A este respecto resulta revelador un examen somero de las actividades en los últimos años del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe CERLALC-UNESCO, presentes en el sitio oficial del organismo (<http://cerlalc.org>). Ver también el informe del CERLALC-UNESCO *Nueva agenda por el libro y la lectura: recomendaciones para políticas públicas en Iberoamérica* (2013).

inciden en la tasación del valor de la producción cultural: determinan –retomando una terminología ya clásica y elocuente– el *capital económico* y el *capital simbólico* de autores y obras. Si bien no creo que haga falta señalar el carácter decisivo de la Prensa para la profesionalización de la escritura (capital económico) –piénsese en el ejemplo de Arlt–, sí desearía subrayar la importancia cardinal de su función legitimadora en la atribución del capital simbólico, desde las épocas tempranas de la Ilustración, cuando los sabios (la Academia) dirimían para unos (pocos) cientos de suscriptores las cuestiones de honor en cuanto a autoría literaria (capital simbólico). Todavía, en 1842, el denunciar un plagio desde una tribuna pública para Sarmiento era más una cuestión de pundonor o de civismo:

Continuamos nuestras investigaciones y habiendo sorprendido un plagio aquí, otro acullá, hemos venido a descubrir, después de dos días de trabajo, ¿lo creerán nuestros lectores?... que el comunicado titulado *La cuestión literaria* es de cabo a rabo, y sin más alteración que la de algunas palabras, un plagio de Larra en que el ladrón no se ha tomado más trabajo que el de coordinarlo de manera que resultase de los diversos fragmentos de que se ha servido, un todo completo y perfectamente aplicable a la cuestión que ha agitado la prensa en estos días. Tan curioso nos ha parecido este nuevo modo de resucitar a un muerto y hacerlo tomar parte en nuestras querellas literarias, que hemos creído que no desagradaría a nuestros lectores el que reimprimamos el antedicho comunicado, a fin de que con el auxilio de las notas y con el Larra en la mano puedan comprobar la exactitud de nuestras observaciones (Sarmiento, 2010).

El siglo XIX será testigo de transformaciones dramáticas. La ampliación del público lector, el aumento de la población, la educación universal, la creciente importancia de la prensa como medio masivo, junto a la proliferación de legislación nacional e internacional sobre los derechos de autor y la multiplicación de las instituciones e instancias culturales son todos factores que explican el cambio de actitud en materia de autoría literaria (Bugallo Montaña, 2013). Desde entonces, han abundado las metáforas económicas para aludir al estatus de los autores profesionales⁹, figuras que traducen preocupaciones materiales, nada figuradas, sino perfectamente reales, comunes a buena parte de los escritores profesionales, cuyo interés en el prestigio era consciente y visible, especialmente en lo tocante a las consecuencias de una acusación de plagio, publicada, por otra parte, con toda probabilidad en un periódico o una revista. En 1924, tras proponer la creación oficial de una “bolsa de valores literarios” y con un grado considerable de ironía, Horacio Quiroga concedía, sin embargo, la marcada volatilidad de los valores económicos aplicados a los asuntos literarios:

Los *cracks* literarios tendrán lugar cuando los valores de un novelista, un poeta, caigan por el suelo sin causa ostensible que la haga prever. No contamos así los casos de *crack* editorial en la Bolsa a Término, por defunción de un autor que había vendido magnífica-

⁹ Ver particularmente el artículo de conjunto de M.J. Browne y J.K. Quinn “Dominant Economic Metaphors and the Postmodern Subversion of Subject” (Woodmansee y Osteen: 131-149), M. Hutter y D. Throsby (2008), así como los trabajos de M. Shell (1979, 1993) y J.-J. Goux (2011).

mente sus diez o doce novelas en preparación pregonadas en su último libro. Ni tampoco el otro *crack* eventual y contagioso a la par, que sobreviene cuando un autor es acusado de plagio (1990: 380-383).

En esta cita de Quiroga no sólo encontramos bajo una óptica definitivamente capitalista los tres vértices antes mencionados –Academia (poeta), Mercado (novelista) y Medios culturales (el texto es un artículo de periódico)–, sino la revelación de las lógicas y estrategias de acumulación de capital económico y simbólico. Señalo aquí algunas: el nombre de autor como “marca registrada” (que incita a la adquisición del resto de la “gama de productos”); el valor literario como promesa de futuro (inversión rentable con el tiempo), el valor literario como magnitud relativa al estado del campo de las Letras, por lo tanto determinado a partir de las cotizaciones del mercado (especulativas, interesadas: sustancialmente arbitrarias, en definitiva)¹⁰.

Asimismo, es significativo que el plagio sea descrito como “un crack eventual y contagioso a la par”, expresión que da cuenta de la dimensión colectiva de las estrategias adoptadas por los distintos actores, la concatenación de acciones atacantes y defensivas desplegadas en el campo literario. Estas estrategias, desde un punto de vista sociológico, se asemejan a movimientos dentro de un juego cuyas reglas generales son redefinidas en cada movimiento (Bourdieu, 1992), pero que a partir de la profesionalización de la Escritura, a partir de la adopción de una lógica capitalista, se aproximan progresivamente a un juego de suma cero: una competencia exacerbada por los espacios disponibles (Mercado, Academia, Medios) a través de la diferenciación exitosa, atractiva para los posibles “inversores”. Un inventario de comportamientos y acciones (si se prefiere jugadas) que sobreentienden unas definiciones comunes, las cuales, a pesar de su neutralidad aparente –en principio, son las mismas para todos–, se encuentran determinadas por coordenadas ideológicas precisas, así como por definiciones que, ante cualquier fluctuación, anteponen la dimensión mercantil (nominal, cuantificable, delimitada, restrictiva) a otros tipos de consideraciones estéticas o morales.

Si adoptamos esta perspectiva, no podemos sino otorgarle toda la razón a Quiroga, cuando cataloga “el plagio” –es decir, descubrir, acusar o defender(se)– dentro de las jugadas posibles y habituales de los juegos literarios, en la misma categoría que “vender magníficamente diez o doce novelas en preparación pregonadas en el último libro” o autofinanciarse la publicación de libro, firmar un manifiesto, escribir una reseña laudatoria, y otras muchas posibilidades inscritas en el repertorio aceptable de la actividad literaria. Si, en su *Historia general de la infamia*, Borges se lamentaba de que el léxico consagrado al “arte de injuriar” era relativamente escaso, monótono y repetitivo, en cualquier caso y sin lugar a dudas, en él figuran las acusaciones de

¹⁰ Ver al respecto, los trabajos reunidos por Martha Woodmansee y Peter Jaszi en *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature* Buranen, así como por Lisa Buranen y Alice M. Roy en *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*.

plagio: la peor descalificación posible para un autor –en esencia, un plagiario es un no autor, un escritor sin derechos, un espectador que irrumpe ilegalmente en el terreno de juego–. Ésta sería otra gran tradición, junto a la “nacionalista” evocada más arriba, que conformaría buena parte de los discursos en torno al plagio en la literatura argentina. Una tradición entrelazada con la historia y con la construcción de los sucesivos cánones literarios nacionales, oculta con frecuencia en las sucesivas ediciones de los manuales especializados (no en balde, tras ocupar espectacularmente el espacio mediático, muchos autores acusados de plagio desaparecen súbitamente de la actividad académica y de la oferta, salvo saldos, del Mercado).

Por lo tanto, no es extraño que las acusaciones de plagio tiñan de uno u otro modo, desde la insinuación hasta la acusación directa, buena parte de las polémicas literarias, más allá de tribunales y abogados. Los personajes literatos del *Adán Buenosayres* de Marechal se insultan con frecuencia en tiradas donde el término “plagiario” no es infrecuente (como se puede apreciar en el epígrafe que abre este artículo). Marechal se hace eco de las incontables polémicas en todo el espectro del sistema argentino –desde Bucay hasta Borges, por decirlo con un ejemplo gráfico–, que se reproducen periódicamente en la historia literaria, alcanzando picos en algunos periodos, como si se tratara de fenómenos epidémicos (“a la par que contagioso”). El periodo de las Vanguardias es especialmente ilustrativo a este respecto, particularmente las polémicas en torno a la paternidad del Ultraísmo y del Creacionismo (Robles, 1971; Camblong, 2006). Tomemos como modelo ejemplar la réplica que le dio, en este contexto, Borges al importuno Alberto Hidalgo, quien, durante años, lo acusó reiteradamente de “robar” a una larga lista de poetas:

En su cenáculo de la calle Vitoria, el escritor –llamémoslo así– Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él no era menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro. Tales eran los deplorables modales de la época, que muchos miran con nostalgia (Hidalgo: 126).

Aunque la respuesta de Borges simule responder únicamente a la acusación de “autoplagio” (Hidalgo le imputó otros cargos considerablemente más graves), es ejemplar en cuanto a la estrategia de defensa adoptada: una nueva acusación. En efecto, las acusaciones de plagio deben ser “evidentes”; rara vez los ataques se justifican con pruebas o una argumentación desarrollada, todo lo más una comparación entre los pasajes polémicos, sin que se argumente efectivamente por qué la dependencia, la imitación, la intertextualidad (categorías en principio neutras y tradicionales en la historia literaria) deben ser “condenadas”. Asimismo, es pertinente subrayar en la respuesta de Borges el término “cenáculo”, que traduce que las pugnas entre autores por el control del espacio literario sobreentienden redes de alianzas (y de

enemistad); factor que explica la multiplicación exponencial de las acusaciones, réplicas y nuevas acusaciones, etc.¹¹.

En las Vanguardias lo que está en juego es, ante todo, el prestigio cultural (capital simbólico), lo que explica que, salvo en raras ocasiones, las polémicas queden confinadas a los círculos culturales y académicos, y no se recurra a las instituciones legales previstas por la Ley. Por otra parte, la eficacia retórica –insisto, rara vez acompañada de una *demonstración* crítica o teórica– es la razón por la que el argumento del plagio salpica una y otra vez las polémicas literarias, incluso cuando no se cuestiona la autoría o la “propiedad intelectual” de las obras y movimientos criticados. Para ilustrar su vigencia actual, me serviré de un ejemplo bastante más reciente: la polémica en torno a la “literatura de izquierda”. Se recordará que, en 2004, D. Tabarovski en el libro homónimo atacaba con dureza a la literatura argentina del momento atraída por “dos polos atractores: la academia y el mercado” (2010: 14), pero condenada por igual a la repetición de fórmulas, a la estandarización: a la “mera reproducción lingüística del poder” (23), la imitación servil y la copia indisimulada de los modelos previos (45-46):

¿Los personajes? Bien contruidos (7% influenciados por Thomas Mann, 15% por Umberto Eco, 8% por Soriano, 19% por Stephen King, 16% por Abelardo Castillo, 14% por Andrés Rivera, 11% por Salinger, 4% por Paul Auster, 5% por Sábato [sic], 1% por Víctor Suiro (91).

El brulote de Tabarovski provocó, como era de esperar, muchas ampollas en los medios literarios connacionales. Sin embargo, es particularmente significativo que, independientemente de sus diferencias en cuanto a los fundamentos mismos de la actividad literaria, en su respuesta (2005: 157-208), Guillermo Martínez contraataque con argumentos de la misma índole:

Tabarovski está fatigado de personajes bien contruidos y dice preferir en cambio los personajes mal contruidos, pero otra vez en *Las hernias* toda la *troupe*, desde su *alter ego* Luciano hasta el pollito parlanchín están contruidos de la manera más convencional (...). Sólo la composición en porcentajes es en todo caso más simple: 100% César Aira (186).

El hecho de que, independientemente de las diferencias estrictamente literarias, la mayoría de las polémicas pueda ser inscrita en un contexto de pugna por ocupar o meramente existir significativamente en el espacio literario –además de confirmar la sospecha de que lo que está en juego es mucho más que la recompensa económica– explica la proliferación de controversias en torno a los premios literarios, puerta de

¹¹ Así, por ejemplo, en función del sistema de alianzas en vigor en cada momento, entre las “víctimas” y otros autores aludidos por A. Hidalgo se encontraron, entre otros: Oliverio Girondo, R. Gómez de la Serna, Eduardo Mallea, José Ortega y Gasset, José Moreno Villa, José Ingenieros, César Atahualpa Rodríguez, Percy Gibson y Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, Pablo Neruda (Hidalgo, 2007).

acceso tradicional a los circuitos literarios en cualquiera de los tres vértices del sistema literario, como han señalado, entre otros, Alejandra Laera (Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera, 2007: 43-65)¹². Se da la circunstancia, en absoluto excepcional, de que, a diferencia de lo que sucede en la amplia mayoría de los casos, estas polémicas en torno a los concursos literarios en las que aparecen las acusaciones de plagio sí terminan con frecuencia en los tribunales de justicia ordinaria. Ésta es quizás la demostración última del predominio de las definiciones económico-jurídicas en materia literaria, frente a otras minoritarias y opuestas en intereses, objetivos y discurso, pero de una fundamental importancia y larga trayectoria en la literatura rioplatense y sin cuya consideración este análisis quedaría inevitablemente incompleto.

Formas rentables y no rentables de quebrar el mercado literario

La tradición a la que me refiero ha sido identificada por un buen número de críticos y autores –por ejemplo, J. Premat (2009) y J. Fornet (2007)– y ocupa, sin discusión, un lugar central en la franja más prestigiosa de la actividad literaria. Calificarla, por lo tanto, de “minoritaria” podría inducir a error. Lo que ocurre es que su ámbito, a diferencia de las tradiciones anteriormente evocadas, es específicamente discursivo o, si se prefiere la expresión, *metaliterario*. Esto explica que su carácter subversivo o disidente pueda quedar oculto en tanto no altere los intereses propios de las otras tradiciones discursivas y definiciones generales en vigor, más orientados a la dimensión económica, política y social de la praxis literaria.

En resumen, esta tradición contaría con dos vertientes, no necesariamente coincidentes en sus posiciones frente a la ortodoxia en materia de autoría y modelos de propiedad artística: 1) una serie de propuestas poéticas y programáticas, vinculadas habitualmente a la Postmodernidad y a las textualidades alternativas, que atacarían frontalmente los valores y presupuestos de las definiciones económico-jurídicas imperantes a partir del siglo XIX (Lessig, 2004; Critical Art Ensemble, 1997) y 2) una tradición estrictamente temática, formal o discursiva que –por razones que pueden permanecer implícitas o incluso ser inconscientes– haría del plagio uno de los temas de predilección en la literatura moderna y contemporánea. De este modo, la abundancia, por ejemplo, del plagio, de la falsa autoría, los juegos intertextuales como tema o tematización (meta)literaria en todo tipo de obras (desde *bestsellers* a obras de la “alta literatura”), es una manifestación clara de esta tradición discursiva, pero puede perfectamente no ser percibida en sí como un cuestionamiento sistemático de las definiciones y valores hegemónicos.

¹² O el propio Guillermo Martínez (2005: 172-173) en su respuesta a Tabarovski, quien los había descalificado por considerarlos como mecanismos propios de la mercantilización de la Escritura (2010: 40-44).

En cuanto a las propuestas poéticas aludidas, Ricardo Piglia nos proporciona una primera definición en *Formas breves*:

...este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Ésa sería la tradición argentina (2001: 73).

Los integrantes de esta larga tradición serían numerosos y comprenderían obras de una estirpe que partiría de Lautréamont, Macedonio Fernández y Borges, y que contaría con O. Lamborghini, J. J. Saer, y con C. Aira como miembros destacados, así como con el propio Piglia (Premat, 2009). Un lugar destacado sería ocupado por el Pierre Menard de Borges –junto con otras de sus paradojas harto conocidas: la figura de Homero como identidad colectiva, etc.– Según algunos, los descendientes de Menard serían legión, y entre ellos, destacaría la relación edípica entre *Help a El* de R. Fogwill y “El Aleph” borgeano. En definitiva, estas propuestas se caracterizarían por ofrecer unas figuras de autor débiles, contradictorias y paradójicas, autores que apenas “no son nada, ni nadie”, en las antípodas del *fuerte* Autor jurídico-económico, sujeto patrimonial y de derechos exclusivos:

La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan la necesidad a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el *ser escritor* (12).

Para Premat, estos escritores compartirían una misma figura de autorrepresentación negativa: “el autor que no es nada ni nadie, el que no escribe, el que no publica; un autor sin atributos, el que arranca páginas de novelas ajenas y las firma como suyas”. Este proceder es ilustrado modélicamente por las voces autoficcionales de la antinovela de Macedonio Fernández, *El museo imaginario de la novela*, una multitud de personalidades ficticias e inestables: “Reciénvenido”, “Ningunamuno”, “Polígrafo del silencio”, “autor desconocido”, “Pensador-Poco”, “autor de un manuscrito encontrado”, etc. (33-61).

Entre estas propuestas se debe incluir la “poética del plagio” de Piglia (2001a: 63-68), así como propuestas más o menos comprometidas, lúdicas o irónicas. Estas posiciones abarcarían desde la oposición frontal a los valores del sistema bajo etiquetas como “*copyfight*”, “plagiarismo” o “literatura remix” –sin que ello impida que muchas de las obras creadas bajo estas etiquetas sean perfectamente respetuosas con los modelos actuales de *copyright* o *copyleft*–; los ejercicios apropiacionistas –como los de Pablo Katchadjian– y ciberliterarios de Belén Gache, a partir de textos clásicos –entre los que se incluye su propia reescritura, aleatoria e infinita, dialogada del *Quijote*–. Igualmente, Alberto Laiseca, autor de una trayectoria literaria tenazmente marginal y con ganadas credenciales antimerkantistas, quien publicó un título tan explícito como *Por favor*,

¡plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente) (1991), con un contenido e implicaciones igualmente irreverentes:

–Ustedes creen que el plagiario plagia por el dinero, pero no es verdad. O por la fama: es una idea completamente errónea. Plagiamos por el placer de plagiar. Nunca se nos hace justicia. Somos entre los artistas los más perseguidos. Mal conocidos (a menudo confundidos con creadores). Apaleados cuando nos conocen. Aplastados. Sin embargo no cejamos en nuestro empeño de crear un arte nuevo: un mercado paralelo del oro. Además nos orienta un fin social. Servimos de barómetro (11).

Más allá, como he señalado, este discurso se extendería a otras muchas obras y autores –incluidos los situados claramente dentro del Mercado, y que por lo tanto se benefician de sus reglas– si incluimos las representaciones ficcionales o literarias en las que el acto de escribir se convierte en una apología o manifiesto poético (sería o humorísticamente) en favor de la reescritura, el plagio o la apropiación. De este modo, se podrían incluir textos de muy variada índole y procedencia. Algunos ejemplos: Alejandra Pizarnik, cuya *Condesa Sangrienta* vampirizaba abiertamente los textos de Valentine Penrose. César Aira, cuando se propone clonar a un gran escritor (Carlos Fuentes) para asegurarse la creación de obras maestras (*El congreso de Literatura*)¹³. En cada una de las partes de la denominada “Trilogía de la espera” de Antonio Di Benedetto –*Zama*, *El silenciero*, *Los suicidas*– hay alusiones directas al plagio, a las filiaciones fallidas, a la usurpación de autoría o la reescritura de textos ajenos¹⁴. Como también las hay en esos narradores dubitativos y en esos personajes que discuten la estandarización y reproducción infinita degradante de la cultura masiva en Juan José Saer (2010: 154-155). ¿Es casual acaso que Julio Cortázar titule “Plagios y traducciones” a la primera parte de su primer libro de cuentos, *La otra orilla*? Más recientemente, ¿no son acaso los falsos narradores, impostores o autores apócrifos que pueblan las ficciones de Patricio Pron o de Rodrigo Fresán manifestaciones de la misma serie de motivos literarios? En el otro extremo, ¿por qué no incluir en la lista *Copyright. Plagios y poder político al desnudo* de J. Maronna y J. L. Pescetti, novela en la que, sin casi ninguna pretensión literaria, un personaje se convertirá, por amor y gracias al plagio más burdo, en escritor de *bestsellers* y se verá mezclado con la corrupción política y con intrigas diplomáticas de altos vuelos? Se podrían multiplicar los ejemplos *ad libitum*.

Probablemente la explicación más acertada de esta exposición y problematización del plagio, esté estrechamente relacionada con el escándalo mediático y la ferocidad de las posiciones expresadas en cada *affaire*. Nos encontramos ante el malentendido

¹³ Otros muchos relatos de Aira, así como su noción de “mala literatura”, cuestionan los modelos ortodoxos de autor; por ejemplo, algunos de los que se encuentran en los *Relatos reunidos* (2013). Ver también el artículo de Sandra Contreras “Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente” (Cárcamo-Huechante; Fernández Bravo, Laera, 2007: 67-86).

¹⁴ En *El silenciero*, por ejemplo, el proceso de escritura es más una reelaboración de lo ajeno que una creación individual: Realto (el escritor profesional) se limita a “poner título” a los textos que el narrador le entrega (2010: 311).

inevitable y general que evocaba al comienzo de este artículo. ¿Entienden lo mismo por "plagio" Juan-Jacobo Bajaría (2012) o Daniel Devoto –por citar dos opiniones autorizadas– y Josefina Ludmer (2007) cuando ésta última considera que "cualquier acusación de plagio es un acto reaccionario"? Sucede que nos encontramos con definiciones de la actividad literaria (provenientes tanto de las tradiciones discursivas hegemónicas como de las alternativas), de qué es un autor, cómo debe circular la producción textual, etc. que son diametralmente opuestas e irreconciliables, porque, de hecho, son de naturaleza completamente distinta. Una intertextualidad ilimitada como la concibe la Crítica literaria desde principios del siglo XX (Bajtín, Kristeva; Genette, 1999; Chávez Vaca, 2013), o una apropiación activa que supere los modelos imperantes (y deficientes) de consumo cultural (Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo, Laera, 2007: 7-36, Jáuregui: 576-577) son globalmente incompatibles con la "salvaguarda de los derechos de autor" que promueve el CERLALC o los tribunales de justicia argentinos (Mayer, 2006). Es a esta naturaleza extemporánea, intrusiva a la que alude el rechazo de Ludmer a emplear categorías y valores jurídico-económicos.

La literatura en torno al plagio y los escándalos mediáticos no hacen sino hacer más evidentes estas tensiones entre modelos hermenéuticos y heurísticos contradictorios. Las polémicas de los últimos años, en las que un premio literario se retiraba a un autor acusado de plagio, cuando éste reivindicaba una relación intertextual que en sí misma es indemostrable –intraducible– en términos jurídicos¹⁵; o la oposición con argumentos jurídicos a dos homenajes declarados de las obras de Borges, *El Aleph engordado* (2009) de Katchadjian y *El hacedor (de Borges). Remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo, que suscitó la reacción airada de un buen número de escritores y críticos¹⁶. Estos ejemplos ofrecen, por último, una lección paradójica: a pesar de la (mala) suerte que puedan tener las obras en cuestión, para sus autores, en vista de la repercusión mediática, la operación ha sido, sin lugar a dudas y en términos estrictamente literarios, completamente rentable.

¹⁵ Ver las reflexiones generales sobre los premios de A. Laera y el relato del caso (Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo, Laera, 2007: 65).

¹⁶ Ante las presiones de María Kodama, la editorial decidió unilateralmente retirar la obra de la venta. Esta acción motivó una carta colectiva de protesta firmada por críticos, profesores y escritores. La carta está disponible en el blog de Fernández Mallo: <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/2011/10/06/carta-por-la-retirada-de-el-hacedor-remake/> Consultado: 12/08/2013.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *El congreso de literatura* [1998]. Barcelona: Mondadori, 2012.

Aira, César. *Relatos reunidos*. Barcelona: Mondadori, 2013.

Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*. Buenos Aires: La cultura argentina, 1915.

Bajaría, Juan-Jacobo. *El libro de los plagios*. Estudio preliminar de Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2011.

Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil, 1992.

Bugallo Montaña, Beatriz. "Sobre el plagio... esa plaga", *Revista de Derecho Público*, año 22, n. 44, noviembre de 2013: 13-42.

Buranen, Lisa y Alice M. Roy (cords.) *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. New York: State University of New York Press, 1999.

Camblong, Ana. "Otros avatares del plagio", *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, Vol. 3. University of Vanderbilt: Department of Spanish & Portuguese, 2006.

Cárcamo-Huechante, L., Fernández Bravo, Á. y Laera, A. (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

CERLALC-UNESCO. *Nueva agenda por el libro y la lectura: recomendaciones para políticas públicas en Iberoamérica*. Bogotá: CERLALC-UNESCO, 2013.

Chávez Vaca, Wladimir. "El plagio literario postmoderno: tradición, ilegitimidad y nuevas tecnologías", *Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Vol. 2, nº 2, Noviembre 2013.

Critical Art Ensemble. "*Plagio utópico, hipertextualidad y producción cultural electrónica*". Traducido por Paloma García Abad. *A Parte Rei*, Vol. 5. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1999. En línea: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/> Consultado: 13/07/2013.

Devoto, Daniel. *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos, 1974.

Di Benedetto, Antonio. *Zama. El silencio. Los suicidas. Trilogía de la espera*. Barcelona: El Aleph Editores, 2011.

Fogwill, Rodolfo. *Help a Él*. Cáceres: Periférica, 2007.

Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.

Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" [1969]. In: *Dits et Écrits*. París: Gallimard, 1994.

Fresán, Rodrigo. *La velocidad de las cosas*. Barcelona: DE BOLSILLO, 2006.

Gache, Belén. *Escrituras Nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, Collection Points, 1982.

Goux, Jean-Joseph. *L'art et l'argent. La rupture moderniste. 1860-1920*. París: Blusson, 2011.

Hidalgo, Alberto. *España no existe*. Editado por Carlos Gracia. Madrid, Frankfurt am Main: Verbuert-Iberoamericana, 2007.

Hutter, Michael y Throsby, David. *Beyond Price. Value in Culture, Economics and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid, Frankfurt am Main: 2008.

Laiseca, Alberto. *Por favor, ¡Plágienme!* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

Lessig, Lawrence. *Free Culture. The Nature and Future of Creativity*. New York: Penguin Books, 2004.

Ludmer, Josefina. "Sobre el plagio", *Página/12*. Edición electrónica del 27/05/2007:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3843-615-2007-05-27.html> Consultado: 02/09/2013.

Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres* [1948]. Editado por F. COLLA y et alii. Madrid: ALLCA XX, 1997.

Maronna, Jorge, y Pescetti, Luis María. *Copyright. Plagios y poder político al desnudo* [2001]. México D.F.: Suma de Letras, 2004.

Martínez, Guillermo. *La fórmula de la inmortalidad*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. 2ª ed. Buenos Aires: Legasa, 1985.

Matewcki, Natalia. "Arte y nuevas tecnologías. ¿Plagio o Apropiación?". En: *Octavas Jornadas de Artes y Medios Digitales y Tercer Simposio Prácticas de comunicación emergente en la cultura*

digital, Córdoba, Argentina, 2006. En línea: <http://www.liminar.com.ar/simposio/pdf/matewcki.pdf> Consultado: 22/02/2013.

Mayer, Marcos. "La insoportable levedad del plagio", *Clarín*, 5 de agosto de 2006: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/08/05/u-01246343.htm>. Consultado: 02/07/2013.

Minelli, María Alejandra. "Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio". En *2º Congresso Brasileiro De Hispanistas*. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2002.

Molloy, Sylvia. "Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de provincias*", *Revista Iberoamericana*, Vol. LIV, Núm. 143, Abril-Junio 1988: 407-418.

Perromat Augustín, Kevin, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2010. Versión electrónica: <http://www.e-sorbonne.fr/theses/el-plagio-las-literaturas-hispanicas-historia-teoria-practica>. Consultado: 12/07/2013.

Perrone-Moisés, Leyla y Rodríguez Monegal, Emir. *Lautréamont. Identité culturel*. París: L'Harmattan, 2001.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001a.

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2001b.

Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. 2ª ed. Editado por Ana BECCIU. Barcelona: Lumen, 2009.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Pron, Patricio. *El comienzo de la primavera*. Barcelona: DE BOLSILLO, 2011.

Quiroga, Horacio. *Los desterrados y otros textos*. Editado por Jorge Lafforgue. Madrid: Clásicos Castalia, 1990

Randall, Marilyn. *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. University of Toronto Press: Toronto, 2001.

Robles, Mireya. «La disputa sobre la paternidad del Creacionismo», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 26, n. 1 (1971): 95-103.

Rodríguez, Juan Carlos y Salvador, Álvaro. *Introducción al estudio de la literatura hispa-noamericana*, 3ª ed., Madrid: Akal, 2005.

Saer, Juan José. *Glosa. El entenado*. Edición crítica, Julio Premat, coordinador. Poitiers y Córdoba: CRLA - Archivos, Alción Editora, 2010

Sánchez, Luis Alberto. *La vida del siglo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Sarmiento Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y Barbarie*. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.

Sarmiento Domingo Faustino. *Recuerdos de Provincia*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1995.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Polémicas de Santiago de Chile (1842)*. Edición de Teodosio Fernández. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edición digital:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/polemicas-de-santiago-de-chile-1842/>
Consultado: 22/08/2013.

Shell, Mark. *The Economy of Literature*. Baltimore y Londres: John Hoskin University Press, 1978.

Woodmansee, Martha y Jaszi, Peter (editores). *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham y Londres: Duke University Press, 1994.

Woodmansee, Martha y Osteen, Mark. *The New Economic Criticism. Studies at the intersection of Literature and Economics*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.

Throsby, David. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.