

PLAGIARISMO: ¿ESTÉTICA O MOVIMIENTO CONTEMPORÁNEO?¹

Kevin Perromat Agustín

Universidad de la Sorbona (París IV)

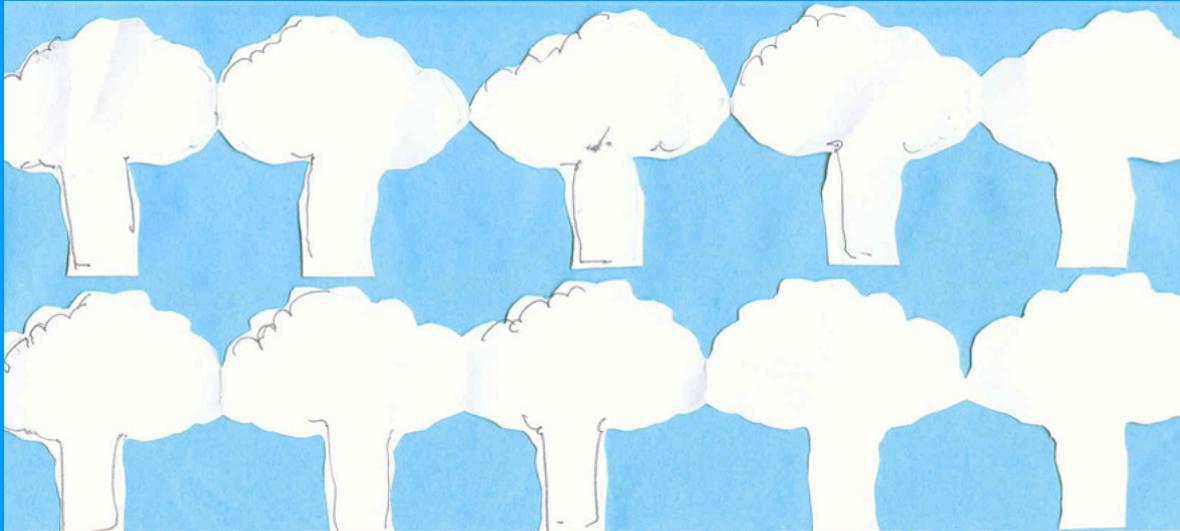
kperromat@gmail.com

Cita recomendada || PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin (2011): "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo?" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 115-127, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/kevin-perromat-augustin.html> >

Ilustración || Xavier Matín

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2011

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo se interroga sobre el estatus con el que se debe interpretar las propuestas «plagiaristas», y sobre la posible existencia de una unidad programática bajo la apelación de *Plagiarismo*. Para ello, realiza un inventario de los modelos históricos de las poéticas de apropiación, investiga los posibles actos fundacionales, y compara las tendencias agrupadas bajo la etiqueta de «Plagiarismo» con los rasgos más representativos de las poéticas posmodernas.

Palabras clave || Intertextualidad | Plagio | Plagiarismo | Afterpop | Poéticas posmodernas | Apropiacionismo | Neoísmo | Ciberpunk.

Abstract || This article deals with the status due to plagiarist proposals, and with the possible existence of a programmatic unity under the label of *Plagiarism*. In order to do so, plausible historical models and appropriation poetics are considered, a quest is led for founding acts as well as a comparison of some of the trends grouped under the label of “Plagiarism” and postmodern poetics.

Keywords || Intertextuality | Plagiarism | Afterpop | Postmodern poetics | Appropriationism | Neoism | Ciberpunk.

En las últimas décadas un número considerable de autores ha asumido y reivindicado su condición de «plagiarios». Pareciera como si la posmodernidad estuviera marcada por el signo, ya no de Saturno, sino del Pierre Menard borgeano; como si las poéticas y estéticas actuales, olvidados los pruritos románticos de originalidad y autenticidad, resituaran al plagio no como anverso de la Literatura, sino como su definición misma en un sistema inagotable de autorreferencialidad recursiva. Es más, la proliferación de manifiestos, de grupos más o menos extensos e influyentes acogidos a la etiqueta de «plagio», «apropiacionismo» o similares, nos conduce a preguntarnos por la existencia de un movimiento coherente más global, más allá de modas episódicas, dentro de una estabilidad de planteamientos estéticos o prácticos. ¿Debemos considerar el «plagiarismo» como un rasgo inherente, es decir necesario, de la posmodernidad, o, por el contrario, deberíamos escribirlo siempre con mayúscula, como denominación de un movimiento con vida autónoma, con múltiples adherentes en las literaturas nacionales contemporáneas más allá de denominaciones colectivas, con genealogías, escuelas y subgrupos propios? Lo que sigue es un intento de respuesta recordando que la taxonomía categórica es siempre una simplificación reductora de la realidad, y que esta suele rebasar las etiquetas y cronologías que se le asignan.

A lo largo de la historia, al menos desde que se firman los textos, la acusación de plagio ha sido una constante del campo literario. Los autores siempre se han acusado unos a otros de apropiarse del trabajo ajeno y atribuirse autorías que no les correspondían. Inversamente, a lo largo de dos milenios y medio de Escritura occidental, la mayoría de los textos se hallan salpicados de *señas de identidad* que les permiten diferenciarse entre sí, y a aquellos que los produjeron. En todas las épocas, ser tachado de «plagiario» (en las ilimitadas maneras en las que esta vaga noción puede encarnarse: *copista, ladrón, epígono, imitador...*) es quizás la descalificación más severa posible en el Mundo literario. La historia de las Letras es también, por consiguiente, el relato de los esfuerzos de escritores por demostrar y afianzar la paternidad literaria de los textos producidos. Nos hallamos ante un combate histórico del que encontramos huellas visibles bastante antes de la instauración de las marcas de filiación modernas (desde el registro en las Bibliotecas Nacionales, la emisión de privilegios, del ISBN...), en prefacios y postfacios, en los peritextos (títulos, avisos al lector, cubiertas) o en el *cuerpo mismo del delito*, en las ficciones o en las voces narrativas, en manifiestos o *premáticas* poéticas; lugares todos donde los escritores se *curan en salud*, asumen filiaciones, tradiciones y préstamos, aceptan la condición intertextual de sus criaturas, o por el contrario, siguiendo una estrategia diametralmente opuesta, reclaman su primacía, su originalidad absoluta o relativa frente a la tradición y el canon.

NOTAS

1 | Recojo y continúo en este artículo algunas ideas que defendí en mi tesis doctoral: El plagio en las literaturas hispánicas: *Historia, Teoría y Práctica*; disponible en línea en: <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/These_LePlagiat_KevinPERROMAT.pdf>.

No obstante, existe una estirpe de escritores, un partido siempre minoritario o derrocado al cabo, tradicionalmente *malditista*, lúdico y experimental; necesariamente en la periferia del canon literario, pues su nómina incluye a aquellas obras y autores que han infringido, en los diferentes periodos, las normas por las que se ha regido la Literatura occidental. Estos escritores practicaron en ocasiones una literatura basada en la parodia, reescritura o apropiación de textos preexistentes, práctica en sí misma que puede ser ortodoxa o incluso canónica (piénsese en el petrarquismo), pero en todos los casos –involuntaria o voluntariamente, a priori o a posteriori– se vieron excluidos de la corriente principal de la Literatura (el proteico *mainstream*) y acabaron relegados a la condición de «plagiarios» o a posiciones similares fuera de los ortodoxos terrenos de la Escritura. El destino que la Historia ha reservado habitualmente a estos «falsos autores» –que explica el pavor generalizado que suscitan las acusaciones de plagio– es el olvido más absoluto de sus textos y, en el mejor de los casos, el recuerdo teratológico de los nombres propios de sus autores conservados en los *index prohibitorum* (el *anticanon*) de sus censores.

0. Posibles precursores

No resulta difícil, sin embargo, confeccionar una lista de candidatos posibles al rol de precursores del *Plagiarismo*. Borges sostenía que «cada generación elige a sus precursores», lo que podría explicar el interés mostrado en los últimos años por parte de autores y críticos hacia determinadas figuras de la tradición literaria. Sin ningún afán de exhaustividad, podemos señalar: la práctica de los centones en el Bajo Imperio Romano (en la que sobresale el *Centón nupcial* de Ausonio), la poética imitativa árabe clásica (en la que el plagio –*sariqa*: «robo»– era una figura retórica equivalente al «préstamo»), la intertextualidad explícita en el *Gay Saber* de los trovadores provenzales, y la reescritura masiva, sistemática e incluso anónima, de la Edad Media, que llevó a los especialistas del periodo, hasta no hace mucho, a decretar (erróneamente) la ausencia de verdaderas figuras de autor durante el periodo.

Asimismo, los autores y críticos de la posmodernidad han prestado una atención preferente a ciertas tradiciones subalternas dentro de la milenaria tradición occidental, representantes de una poética combinatoria o criptográfica que podríamos identificar con la figura emblemática de R. Llull, y que quedaría completada por precursores inventados por la generación de Borges y las posteriores (el Parnaso posmoderno, nuevamente sin afán de exhaustividad): Leibniz, las máquinas discursivas de Laputa descubiertas por Gulliver, la praxis de la cita en Montaigne y Pascal, las paradojas

lógico-matemáticas propuestas por Lewis Carroll, los experimentos citacionales y tipográficos (por llamarlos de algún modo) de Laurence Sterne, la Cábala, la poética matemática y combinatoria –tal y como la practicaba, por ejemplo, Juan Caramuel–, o cualesquiera de los juegos intertextuales barrocos y renacentistas cuyo centro era la reescritura y la repetición. En definitiva, los autores de la posmodernidad privilegian por lo general todo lo que permita una «literature of exhaustion», en los términos de John Barth: textos y procedimientos que abran la cadena recursiva e indefinidamente.

Queda por consignar el tercer tipo de precursores, tal vez el más evidente de todos, puesto que comprende a todos los autores que se han reconocido por escrito «plagiarios» o que han propuesto el «plagio» como vía creativa. En este colectivo incluyo a autores que van más allá de la propuesta erasmista de «aprender a escribir» copiando fragmentos escogidos de obras maestras –puesto que, por lo general, el consejo estaba destinado a menores, que no pueden ser considerados verdaderamente autores–. Más audaces (o más desvergonzados), otros autores aconsejaban la copia, la inserción de pedazos o de obras enteras en las propias como medio para alcanzar rápidamente la gloria literaria. Estas propuestas comprenden desde las más autorizadas y tradicionales, como los consejos que ofrecía Baltasar Gracián acerca «de la acomodación de verso antiguo de algún texto, o autoridad» en el tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648), hasta los diferentes *Arte de escribir* basados en una versión combinatoria del aristotelismo (y de la doctrina de los tópicos) en el Barroco tardío, y las más abiertamente cínicas de Sieur de Richesource, creador del «Plagianismo» (con ene), método para «escribir sin esfuerzo» (*Le masque des orateurs*, 1667), o de Cristóbal Suárez de Figueroa, quien realizaba una ardiente (y ambigua) defensa del *plagiarismo* en *El pasajero* (1617).

1. Lautréamont: El nacimiento (oficial) del *Plagiarismo*

Una atención cualitativamente distinta ha merecido la figura del conde de Lautréamont, quien en sus *Poesías y Cantos* propuso y llevó a cabo una reescritura sistemática y subversiva de textos canónicos precedentes. No es tanto el método empleado (conocido y practicado por autores canónicos de la literatura francesa, como Pascal y anteriormente Montaigne), como una serie de particularidades lo que explica el papel fundacional otorgado al falso conde uruguayo: 1) Lautréamont ocupa un lugar privilegiado en relación a las vanguardias y a las élites en el canon moderno de la poesía; 2) la «reescritura literal» como mejor medio de *deconstruir* las *idées reçues* encuentra una acogida más que favorable en el contexto de la revoluciones de la era post-Gutenberg; 3) posee un

aura maldita que ha servido tradicionalmente, como sucediera con Rimbaud, para garantizar la autenticidad de sus propuestas.

De hecho, la historia moderna de la Literatura ofrecía otras aplicaciones prácticas anteriores y posteriores, algunas posiblemente incluso más revolucionarias que las propuestas del Conde. Un siglo antes, el *Tristram Shandy* de Sterne había levantado una gran polémica por sus apropiaciones desinhibidas y sus citas adulteradas. La oportunidad de las propuestas de Lautréamont se explica quizás por la confrontación con otra obra que, por razones similares, ha fascinado a los críticos modernos, pero desde otra perspectiva: la gran «novela sobre nada», la buscada «obra definitiva» de Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, cuyos protagonistas se dedican *Sisyphus modo* a la copia literal de todos los saberes de la Escritura occidental.

La capacidad de los textos lautreamontianos para ser leídos como manifiestos o como praxis política concreta ha sido explotada no sólo por críticos posmodernos como J. Kristeva o M. Foucault, sino por toda una serie de heterodoxos y periféricos seducidos por las tácticas subversivas del Conde. Así, Ulalume González de León, escritora mexicana de origen uruguayo, somete a la protección del Conde el segundo volumen de sus *Plagios*, o el divino «loco de Mondragón», Leopoldo María Panero, heterodoxo consagrado en el Parnaso ibérico, titula explícitamente *Teoría lautreamontiana del plagio* un poemario de 1999.

2. El apropiacionismo de las vanguardias: del collage surrealista al *cut'n'paste* pop

La consigna lautreamontiana «el plagio es necesario; el progreso lo implica» resuena en la práctica totalidad una de las manifestaciones vanguardistas del siglo XX. Implícita o explícita, la referencia al plagio creativo del uruguayo, vía el reciclaje literal de la tradición, proporciona una coherencia estable a procedimientos diversos, más o menos subversivos, marginales o vanguardistas, que podríamos resumir emblemáticamente en la praxis del collage en la tradición dadaísta, los *ready-made* de estirpe duchampiana y, de manera más flagrante –puesto que neutralizada por su éxito comercial– en las apropiaciones pop de Andy Warhol y el *détournement* de las formas masivas de comunicación. Más aún, es posible afirmar que, a grandes rasgos –desde los *cut-up* tan característicos de ciertas épocas y corrientes de los cincuenta y sesenta hasta las «apropiaciones» corrosivas de los últimos artistas callejeros, de las cuales Banksy sería uno de los representantes más conocidos–, las fricciones entre las obras vanguardistas y la Propiedad Intelectual constituyen un rasgo constante del arte contemporáneo.

En un plano estrictamente literario, los procedimientos dadaístas y surrealistas de apropiación inauguraron en su día un camino ahora trillado en los modos literarios de vanguardia. Los autores reunidos en el OuLiPo acuñaron la expresión de «plagio anticipatorio» para designar el objeto-origen de los juegos-transformaciones –con la advertencia de que el objeto podía ser designado *a posteriori*, es decir, en función de alguna semejanza detectada *después* de la experiencia oulipiana–. Georges Perec construyó *La vida: Instrucciones de uso*, como un «plagio sistemático» de diversas obras; Marcel Bénabou, otro integrante conspicuo del OuLiPo, afirmaba, por su parte, «no haber escrito ninguno de sus libros» (*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*). Entre tanto, los situacionistas y los protagonistas de mayo del 68 reponían las coordenadas ideológicas necesarias a la propuesta radical de Lautréamont, y martillaban el eslogan postmarxista sobre la prioridad de conquistar «los medios de producción simbólica» antes que los económicos a la hora de transformar materialmente la sociedad.

Para completar la destrucción de las viejas representaciones del «individuo creador de lenguaje» heredadas de los distintos romanticismos, Jorge Luis Borges, no casualmente uno de los interlocutores entre las vanguardias del Nuevo y del Viejo Continente, dotó a los paradigmas figurativos de la Posmodernidad (cuyo arquetipo es la especulación paradójica e infinita) de una serie de tópicos y personajes emblemáticos: César Paladión (ilustrísimo plagiarista), Pierre Menard (segundo autor de *El Quijote*), los *inmortales* (todos somos Homero) o los anónimos creadores de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, mundo posible donde el plagio sólo existe como una paradoja borgeana más, puesto que *toda literatura es plagio*. Los posibles ejemplos son numerosos; escojo uno, el final del cuento *El inmortal*: «sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos» (2005: 544).

La «muerte del autor» y sus declinaciones (el cambio de tendencia: el predominio del lenguaje sobre el individuo) supusieron el desarrollo paralelo en el plano teórico de estas ideas, discurso que es recurrente en la obra de Bajtin, Kristeva, Foucault, Barthes, Derrida y otros representantes del Formalismo y de la denominada *French Theory*, en cuyos textos es frecuente (y poco casual) el uso ejemplar de las parábolas de Borges.

3. Feministas y guerrilleros del plagio

Los elementos evocados arriba supusieron un caldo de cultivo para que los distintos movimientos y escuelas –si es lícito emplear el

término— de los sesenta y setenta generalizaran los procedimientos de apropiación con intenciones subversivas o políticas. La denuncia del arte capitalista o mercantil «unidimensional» —conformista, mecánico y estandarizado— se alía con reivindicaciones radicales en materia de igualdad de género y justicia social. Estos movimientos hicieron un uso extenso de la apropiación. En francés esta noción ha sido expresada a menudo como *détournement*, término ambiguo que alberga los diferentes significados de «desviación, desplazamiento y parodia» de las formas hegemónicas, con frecuencia de origen más mediático, tanto las de índole comercial o «capitalista» como las juzgadas machistas e «imperialistas». De este modo, la apropiación de marcas comerciales registradas —y los intentos de evitarla por parte de las compañías afectadas— ha proporcionado con regularidad episodios de la crónica artística de las últimas décadas.

En el plano literario, la estudiosa canadiense Marilyn Randall ha agrupado estas tendencias en lo que ha denominado «guerrilla plagiarism», etiqueta que abarcaría tanto a autores postcoloniales, como feministas y contestatarios, caracterizados por hacer un uso estratégico y subversivo de las apropiaciones. Dentro de esta categoría sobresalen autores como Kathy Acker, artista *punk* y feminista, autora de versiones *demoledoras* de grandes clásicos masculinos del canon y de la literatura de masas (desde *El Quijote* a novelas de Harold Robbins), así como Stewart Home, artista polifacético, todavía en activo, que fue uno de los organizadores de los distintos *Festivales de Plagio* de los años ochenta en el Reino Unido. Home perteneció a distintos movimientos, herederos del Situacionismo, del *Mail Art* y del Apropiacionismo, para los que escribió manifiestos y que recibieron denominaciones irónicas como *Plagiarismo* (indistinguible de «plagio», en inglés) y *Neoísmo*. Los objetivos de los sucesivos movimientos eran de un marcado carácter contestatario: por un lado, encarnaban un rechazo de tintas *punk* y anarquistas a la sociedad de consumo y la «mercantilización de la cultura» (*commodification of culture*), una transformación de la sociedad a través de textos, programas y eslóganes utilizados como *armas de persuasión masiva*, mientras que, por otro lado, preconizaban una suerte de democratización de la cultura, una inversión de los roles entre lectores y autores a través de una versión *hiperirónica* de los manuales de autoayuda: una literatura DIY (*Do it yourself*).

Tanto Acker como Home, quizás los escritores más comprometidos con los movimientos *plagiaristas* de las dos últimas décadas del siglo XX, mantienen una relación conflictiva con los marcos jurídicos de la Propiedad Artística. La primera tuvo que defenderse de las críticas y amenazas judiciales que suscitaban sus apropiaciones feministas y subversivas, lo que la llevó a defenderse públicamente y a matizar el alcance de sus plagios; el segundo anteponía a sus

escritos una advertencia que permitía «la distribución, reproducción y copia» de los materiales, en una suerte de *anticopyright* que anticipa las licencias *Creative Commons* del siglo XXI. A pesar de cierto pesimismo de sus organizadores –Home consideraba que los Festivals of Plagiarism habían sido un fracaso–, parece evidente que estas y otras experiencias tuvieron una influencia considerable en movimientos como el *Letrismo*, así como en autores y colectivos como Luther Blisset, Wu Ming y otras plataformas alternativas a la autoría moderna basada en la propiedad exclusiva y demás formas capitalistas de producción cultural.

4. Estéticas de la posmodernidad tardía: plagiarismo, postpoesía y afterpop

El repaso no exhaustivo esbozado más arriba nos permite sacar algunas conclusiones provisionales. El *plagiarismo* en tanto que procedimiento creativo o noción programática ha estado presente en numerosos movimientos y periodos, aunque ha cobrado una especial relevancia asociado a las vanguardias y a la Posmodernidad. En la actualidad, este rasgo se ha acentuado y son numerosos los movimientos que lo reivindican o asumen: Postpoesía, Afterpop, Plagiarismo Punk, Postplagiarismo, Copyfight, o, en las artes plásticas, propuestas como la Poesía Visual Apropiacionista practicada por el artista español César Reglero.

Asimismo, cabe destacar que la Ciberliteratura, modalidad genérica por antonomasia de estos tiempos tecnológicos, ha generalizado formas equivalentes a los procedimientos plagiaristas o apropiacionistas. Esto se debe a elementos constitutivos esenciales como las nociones de hiperenlace (lenguaje) y comunidad (Red), a partir de las cuales la autoría se resuelve colectivamente y siempre de manera relativa. Los fándoms continúan de este modo las ficciones colectivas (o quizás deberíamos llamarlas «masivas») en textos que remiten tanto a documentos auténticos (creados por los titulares de los derechos de autor) como a otros creados colectivamente (y a menudo denunciados por infringir el copyright de los materiales que los originan). Otros artistas aprovechan las posibilidades cibernéticas en artefactos literarios que nos obligan a reflexionar sobre los presupuestos más elementales de la escritura y de la lectura. Así, la artista y estudiosa argentina Belén Gache o la francesa Amélie Dubois² han trabajado sobre la figura de Pierre Menard y procedimientos que, por conveniencia, podríamos calificar de «plagiaristas».

La literatura más convencional no ha permanecido sin embargo ajena a las preocupaciones de las propuestas más radicales

NOTAS

2 | Ver el Coloquio perpetuo de Belén Gache. Generador aleatorio de diálogos entre Alonso Quijano y Sancho en: <<http://textodigital.com/P/Q/CP/>> [24/04/2011]; así como las *Máquinas de escribir (Machines à écrire)* de Amélie Dubois, inspiradas en las invenciones absurdas, descubiertas por Gulliver: <<http://amelie.dubois.syntone.org/?p=134>> [24/04/2011].

o contraculturales. Hace tiempo que el plagio y otros límites indecibles de la escritura y de la autoría artística se han convertido en temas privilegiados de la ficción contemporánea, en cuentos, novelas, cómics, películas u obras de teatro. Así, por ejemplo, en la literatura escrita en español, podemos citar obras y autores como *Por favor ¡plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente)* del escritor argentino Alberto Laiseca; la «estética de la repetición y del plagio» del también argentino Ricardo Piglia; y las ficciones del boliviano Edmundo Paz Soldán (*Río fugitivo*, 1998, 2008); o de los españoles Pablo Sánchez (*La caja negra*, 2005), Pepe Monteserín (*La conferencia: el plagio sostenible*, 2006) y José Ángel Mañas (*Soy un escritor frustrado*, novela de 1996 que fue llevada al cine en Francia como *Imposture* por Patrick Bochitey en 2005). Este fenómeno no es en absoluto una característica exclusiva del mundo hispánico: en 2004, David Koepp adaptaba en *Secret Window* un best-seller sobre la cuestión de Stephen King, con el *globalizado* Johnny Depp como protagonista; y otros autores globales han utilizado el tema del plagio como trasfondo de sus historias, como el suizo Martin Suter (*Lila, Lila*, 2004). Muchos otros ejemplos de todas las latitudes son posibles.

Otro aspecto que me parece importante destacar es la proliferación de escándalos mediáticos y judiciales en torno al plagio. En los últimos años casi parece previsible que los autores que disfrutan de mayor prestigio o éxito comercial sean objeto de acusaciones de falsa autoría, de imitación o apropiación indebida de materiales ajenos. Este aumento de conflictos tiene explicaciones tanto económicas como epistemológicas, que se relacionan, en mi opinión, con las contradicciones inherentes a los modelos de producción cultural vigentes. En ocasiones, las trifulcas entre escritores se convierten a su vez en narraciones y testimonios de la condición posmoderna del escritor, como sucede con la autora francesa Marie Darrieussecq (*Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, 2010) y con el norteamericano Neal Bowers (*Words for the Taking: The Hunt for a Plagiarist*, 1997).

Una primera explicación del interés mostrado por la representación compulsiva del plagio, del simulacro y de la cita, tanto desde una perspectiva ficcional como teórica, consistiría en interpretarlo como uno de los modos con los que la Posmodernidad afronta sus angustias escatológicas. En este sentido, la literatura *globalizada* presenta rasgos autorreflexivos comunes a tendencias estéticas más amplias. Esta tematización se orienta especialmente hacia la reproducción masiva, la *replicabilidad*, la clonación y la multiplicación exponencial de objetos, procesos que invierten los valores tradicionales de singularidad y autenticidad culturales. Los críticos de la *Posmodernidad tardía* como F. Jameson, Paul Virilio, Homi Bhabha (hibridación), Agustín Fernández Mallo (Postpoesía) o Eloy

Fernández Porta (Afterpop), Linda Hutcheon o las aportaciones del *Critical Art Ensemble (plagio utópico)* –por no citar sino alguno de los que me parecen más representativos– han subrayado el carácter polimorfo y ubicuo del discurso artístico contemporáneo, que integra la pluralidad de los *media* y la incorpora tanto en el cuerpo como en los posibles usos y modos de lectura de las obras.

Lo evocado hasta ahora parece inclinar la balanza hacia la interpretación del *plagiarismo* como etiqueta particular y efímera para rasgos comunes al arte contemporáneo; o más precisamente: a posibilidades latentes que el arte contemporáneo ha agudizado. Al fin y al cabo, desde las primeras décadas del siglo pasado, la crítica está obligada a leer cada texto como un *intertexto*; recursividad de lo escrito, que puede ser rastreada a orígenes considerablemente más lejanos, incluso desde el inicio de la reflexión occidental sobre la escritura. En pocas palabras, las supuestas características del Plagiarismo como movimiento no serían sino rasgos comunes al conjunto del arte contemporáneo: autorreferencialidad, indeterminación semántica, inclusión de discursos heterogéneos, desbordamiento de la propiedad jurídica, etc.

Ahora bien, es preciso matizar este último punto, puesto que existen asimismo razones para agrupar estas tendencias, y considerar que apuntan a una unidad programática y una especificidad literaria. Como he señalado anteriormente, son varios los escritores y colectivos que en distintos momentos y latitudes han reclamado «*Plagiarismo*» como nombre propio colectivo, inclusive en los últimos años. En 2005 se organizó una exposición bajo este título en la Casa Encendida de Madrid. La muestra reunía a artistas, estudiosos y pensadores de distintos ámbitos, incluía reflexiones y obras de análisis como ejemplos ciberliterarios, musicales o multimedia de apropiaciones, y *détournements*. Conviene recordar, asimismo, las críticas que emitían los comisarios de la exposición *Plagiarismo*, Jordi Costa y Álex Mendivil, sobre el arte contemporáneo y la gestión que del mismo hacían los aparatos jurídicos y las industrias culturales:

Este sistema coercitivo y punitivo da como resultado una cultura homogénea, cortada por los mismos patrones, que acaba por proteger, y a la vez patrocinar, exclusivamente a los que se someten a ella. Todo ello conduce a la actual condición artística y cultural del plagio, entendido más como elemento de guerrilla que como instrumento alternativo de creación (Costa y Mendivil, 2005: 35).

Aquí reside, en mi opinión, el principal argumento a la hora de encontrar un elemento cohesionador y específico que permite hablar en términos de unidad de movimiento, de identidad estratégica e ideológica entre los movimientos aludidos en la exposición y los componentes de los Festivales de Plagio de los ochenta. En efecto, los organizadores incluyeron en la muestra a destacados

representantes del *Copyleft* y del *Copyfight* (como Lawrence Lessig, autor del emblemático e influyente *Free Culture*), alternativas al modelo capitalista de copyright, como lo eran en su día los postulados del Neoísmo, dotándola de una clara orientación crítica, política e ideológica. En este sentido, cabe señalar que otras propuestas cercanas como el Letrismo (heredero directo de las Huelgas de Arte y del Neoísmo) comparten con los autores y artistas agrupados en *Plagiarismo* (2005) un mismo ideario utópico y contestatario.

No obstante, pese a esta aparente unidad ideológica y de objetivos declarados, no parece que, más allá de estos eventos y acciones puntuales, los artistas y críticos manifiesten postulados estéticos o praxis artísticas comunes, diferentes a otras tendencias posmodernas. De existir el Plagiarismo como movimiento artístico, incluso en sus formas más efímeras, conformaría un tipo muy peculiar, puesto que carece de los órganos habituales, como si sus integrantes conservaran una libertad de movimientos que, por este mismo motivo, invalidara las pretensiones unitarias.

Por todas estas razones, podemos llegar a varias conclusiones. Por un lado, en cada época y en paralelo a las interpretaciones más restrictivas, han existido propuestas transgresoras con respecto a los límites convencionales o a las representaciones habituales de los elementos literarios, de las que el plagiarismo (sin mayúscula) sería la encarnación posmoderna. Por el contrario, el *Plagiarismo* parece tener más entidad como procedimiento apropiacionista o intertextual extremo que como designación de una corriente o movimiento literario concreto. A pesar de que ha sido reclamado explícitamente por distintos movimientos a escala internacional y sea posible encontrar intereses e influencias comunes entre todos ellos, el *Plagiarismo* parece conformar más un horizonte utópico del arte que un movimiento coherente o cohesionado. Esto es lo que se puede constatar por el momento. En cualquier caso, es todavía demasiado pronto para saber hasta dónde nos conducirán estas tendencias, y si a la larga surgirá un movimiento dotado de propuestas estéticas congruentes.

Bibliografía

- BÉNABOU, M. (2002): *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris: Presses Universitaires de France.
- BORGES, J. L. (2005): *Obras completas*, Barcelona: RBA/ Instituto Cervantes.
- BURANEN, L. y ROY A. M. (eds). (1999): *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, New York: State University of New York Press.
- COSTA, J. y MENDÍVIL, A. (eds). (2005): *Plagiarismo* [Catálogo de la exposición del mismo nombre], Madrid: La casa Encendida.
- CÓZAR, R. de (1991): *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, Sevilla: El carro de nieve.
- CRITICAL ART ENSEMBLE (1999): *Plagio utópico, hipertextualidad y producción cultural electrónica. Vol. 5, A Parte Rei*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- FERNÁNDEZ MALLO, A. (2009): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona: Anagrama.
- GACHE, B. (2006): *Escrituras nómadas. Del libro perdido al hipertexto*, Gijón: Ediciones Trea.
- HARDIN, M. ed. (2004): *Devouring Institutions. The Life Work of Kathy Acker*, San Diego: Hyperbolical Books, University of San Diego Press.
- HOME, S. (1987): *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, London: Aporia.
- HOME, S. (2006): *Bubonic Plagiarism: Stewart Home on Art, Politics & Appropriation*, London: Aporia.
- JAMESON, F. (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- JIMENEZ, M. (2005): *La querelle de l'art contemporain*, Paris: Gallimard.
- LESSIG, L. (2004): *Free Culture. The Nature and Future of Creativity*, New York: Penguin Books.
- LANDOW, G. P. (2006): *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- RANDALL, M. (2001): *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*, Toronto: University of Toronto Press.
- REGLERO, C. (2009): *Antología apropiacionista de la poesía visual española*, Málaga: Corona del Sur.
- SCHWARTZ, H. (1998): *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books.
- THE GUERRILLA GIRLS (2004): *The Guerrilla Girls' Art Activity Book*, New York: Printed Matter Inc.