

#05

PLAGIARISMO: ¿ESTÉTICA O MOVIMIENTO CONTEMPORÁNEO?¹

Kevin Perromat Augustín

Universidad de la Sorbona (París IV)

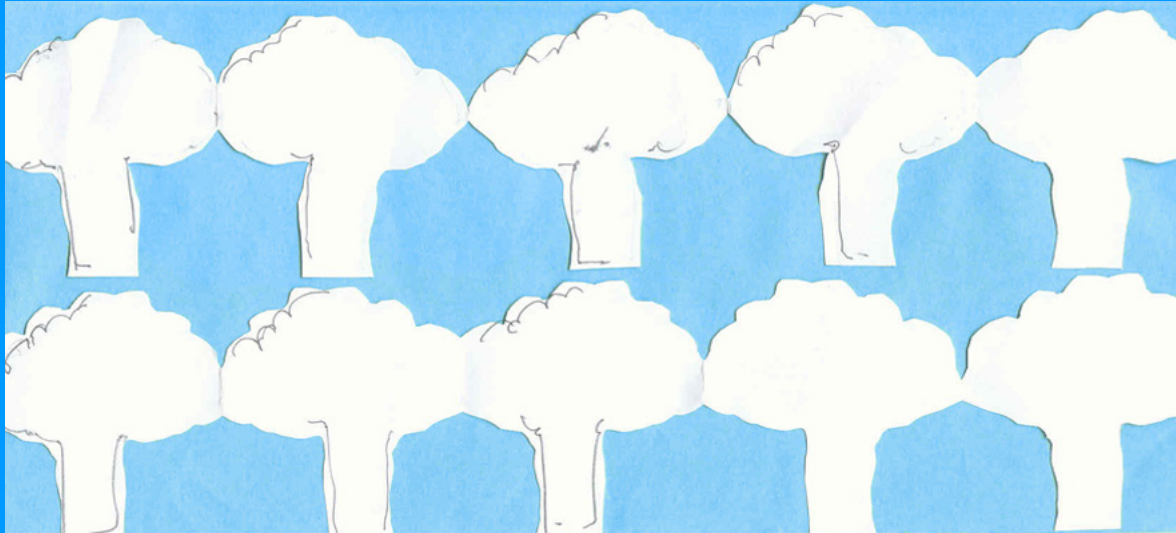
kperromat@gmail.com

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. Lull, 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.

PLAGIARISM: AESTHETICS OR CONTEMPORARY MOVEMENT?¹

Kevin Perromat Augustín

Paris IV Sorbonne University

kperromat@gmail.com

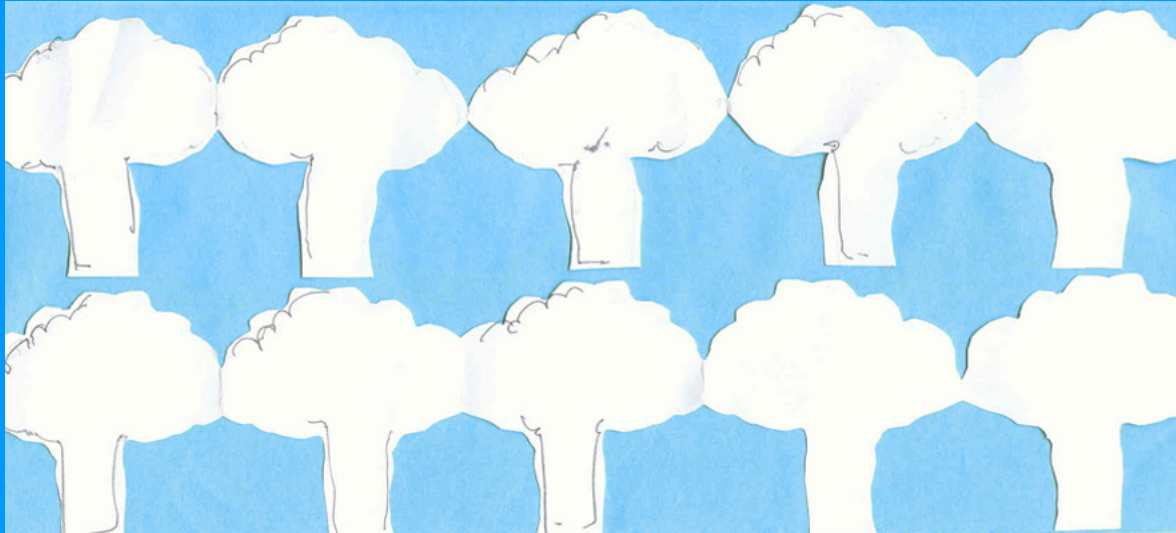
Recommended citation || PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin (2011): "Plagiarism: aesthetics or contemporary movement?" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 5, 115-127, [Consulted on: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/en/kevin-perromat-augustin.html> >

Illustration || Xavier Matín

Translation || Laura Piperno

Article || Upon request | Published on: 07/2011

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



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.

In the last decades, a considerable number of authors have taken on and demanded their condition of “plagiarists”. It seems that postmodernity is not marked by Saturn’s sign, but by “Borgesian” Pierre Menard’s; as if current poetics and aesthetics, once forgotten the romantic urges of originality and authenticity, were redefining plagiarism not as an obverse of Literature, but as its own definition in an inexhaustible system of recursive self-referentiality. Moreover, the proliferation of manifests, from more or less extensive or influential groups under the label of “plagiarism”, “appropriationism “ and the like, makes us ask about the existence of a more global coherent movement, beyond episodic fashions, within a stability of aesthetic or practical approaches. Should we think about “plagiarism” as an inherent feature, that is, necessary, in postmodernity or, on the contrary, should we always write it in capitals, as the designation of a self-governing movement, with multiple affiliates in national contemporary literatures beyond collective designations, with their own genealogies, schools and subgroups?

What comes next is an attempt to answer this question, keeping in mind that categorical taxonomy is always a reducing simplification of reality, and that the latter tends to exceed the labels and chronologies assigned to it.

Through history, at least since texts are signed by their authors, the accusation of plagiarism has been constant in the literary field. Authors have always been accusing one another of appropriating someone else’s work and claiming other people’s authorships for themselves. Inversely, through two and a half millennium of western Writing, most texts are sprinkled with *identifying marks* that allow them to differ from one another, as well as the person who wrote them. In every age, to be branded as “plagiarist” (in the unlimited ways in which this vague notion can be personified: *copyist*, *thief*, *epigone*, *follower*...) is maybe the harshest possible discrediting in the literary world. Therefore, the history of Letters is also the story of writers’ efforts to show and secure the literary parenthood of the produced texts. We face a historic combat whose visible traces date from before modern affiliation marks were established (from the registry in National Libraries, the issue of privileges, the ISBN...), in prefaces and postfaces, in the pretexts (titles, notices to the reader, covers) or in *the body of crime itself*, in fictions or in the narrative voices, in manifests or poetic *pragmatics*; all of them places where writers *play it safe*, take on affiliations, traditions and loans, accept the intertextual condition of their creatures or, on the contrary, by following a diametrically opposite strategy, they claim their primacy, their absolute or relative originality against tradition and canon.

However, there is a lineage of writers, an always minority or quickly overthrown party, traditionally *Malditist*, ludic and experimental;

NOTES

1 | I gather and continue in this article some ideas I defended in my doctoral thesis: *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*; now available online: <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/These_LePlagiat_KevinPERROMAT.pdf>.

necessarily in the periphery of the literary canon, as its payroll includes those works and authors who have infringed, over the different periods, the rules governing western Literature. Those writers sometimes performed a literature based on parody, rewriting or appropriation of pre-existing texts, a practice itself that can be considered orthodox or even canonical (just think about *Petrarquism*), but in any event (intentionally or not, a priori or a posteriori) they found themselves excluded from the main stream of Literature (the protean *mainstream*) and ended up relegated to the condition of “plagiarists” or to similar positions outside the orthodox fields of Writing. The destiny that History has set aside for those “false authors” (that explains the widespread dread aroused by the accusation of plagiarism) is the most absolute oblivion of their texts and, at best, the teratologic memory of their author’s names preserved in the *index prohibitorum* (*the anticanon*) of their censors.

0. Possible precursors

However, it is not difficult to write up a list of possible candidates for the role of precursors of *Plagiarism*. Borges maintained that “each generation chooses its precursors”, which could explain authors and critics’ recent interest in certain figures of the literary tradition. With no eagerness to be exhaustive, we can point out: the practice of centos in the Law Roman Empire (where Ausonio’s *Nuptial Cento* stands out), the classic Arabic imitative poetics (where plagiarism –*sariqa*: “theft”– was a rhetorical figure equivalent to a “loan”), the explicit intertextuality of Provençal troubadours’ *Gay Knowledge* and the massive, systematic and even anonymous rewriting from Middle Ages, which made this period’s experts to (mistakenly) decree, until not long ago, the absence of real figures of author during such period.

Likewise, postmodern authors and critics have paid preferential attention to certain secondary traditions within ancient western tradition, representatives of a combinatorial or cryptographic poetics that could be identified with the emblematic figure of R. Llull and was completed by precursors invented by Borges and subsequent generations (postmodern Parnassus, again with no eagerness to be exhaustive): Leibniz, Laputa’s discursive machines discovered by Gulliver, Montaigne and Pascal’s praxis for the quote, the logical-mathematical paradoxes proposed by Lewis Carroll, Laurence Sterne’s quotational and typographical experiments (to call them in any way), the Cabbala, the mathematical and combinatorial poetics (as practiced, for example, by Juan Caramuel), or any of the Baroque and Renaissance intertextual games focused on rewriting and repetition. In short, postmodern authors tend to favor all that allows a “literature of exhaustion”, in terms of John Barth: texts and

procedures to open the chain both recursively and indefinitely.

The third type of precursors, maybe the most evident one of them all as it includes all the authors who have identified themselves in writing as “plagiarists” or have proposed “plagiarism” as a creative channel, is yet to be recorded. In this collective I include authors who go beyond Erasmus’ proposal to “learn to write” copying chosen fragments from masterpieces (as, in general, this advice was aimed to minors, who cannot be considered real authors). There were bolder (or more insolent) authors who advised to copy, to intersect in one’s work other people’s fragments or whole works as a way to reach literary glory faster. Those proposals go from the most official and traditional ones, like Baltasar Gracián’s advices on “the adaptation of the old line, of some text, or authority” in his treatise *Wit and the Art of Inventiveness* (1648), to the different *Art of Writing* based on a combinatorial version of Aristotelism (and the doctrine of clichés) in the late Baroque, and the most openly cynical ones by Sieur de Richesource, creator of the “Plagianism” (with an en), method to “write without effort” (*The Mask of Orators*, 1667), or by Cristóbal Suárez de Figueroa, who did a fervent (and ambiguous) defense of *plagiarismo* in *The passenger* (1617).

1. La Fontaine: *Plagiarism* is (officially) born

A qualitatively different attention is the received by the figure of the count of La Fontaine, who in his *Poems and Chants* proposed and carried out a systematic and subversive rewriting of preceding canonical texts. What explains the foundational role granted to the false Uruguayan count is not so much the method used (known and practiced by canonical authors of French Literature, as Pascal and Montaigne before), but a series of particularities: 1) La Fontaine holds a privileged place in the modern canon of poetry with regard to avant-gardes and elites; 2) “literal rewriting” as the best way to *deconstruct* the *idées reçues* receives more than a favorable reception in the context of the revolutions of the post-Gutenberg era; 3) he has a damn aura that has been traditionally used, as in the case of Rimbaud, to guarantee the authenticity of his proposals.

In fact, the history of modern Literature offered other practical previous and later uses, some possibly even more revolutionary than the ones proposed by the Count. One century before, the *Tristram Shandy* by Sterne had raised great controversy due to its uninhibited appropriation and adulterated quotes. The opportuneness of La Fontaine’s proposals could be explained by the confrontation with another work that, for similar reasons, has fascinated modern critics, though from a different perspective: the great “novel about

nothing”, the sought “definitive work” by Flaubert, *Bouvard and Pécuchet*, whose protagonists are devoted *Sisyphus modo* to the literal copy of all the knowledge of western Writing.

Lautreamontian texts can be read as manifests or as a specific political praxis, which is a capacity that has been exploited not only by postmodern critics, as J. Kristeva or M. Foucault, but by all a series of heterodox and peripheral seduced by the Count’s subversive tactics. This way, Ulalume González de León, a Mexican writer of Uruguayan origin, puts the second volume of her *Plagios* under the Count’s protection; or Leopoldo María Panero, the divine “madman from Mondragón”, an established heterodox in the Iberian Parnassus, explicitly titles a book of poems from 1999 as *Teoría lautreamontiana del plagio*.

2. The appropriationism of avant-gardes: from surrealist collage to pop cut’n’paste

The Lautreamontian slogan “plagiarism is necessary; progress demands it” resounds in nearly all avant-garde displays of the 20th century. Whether implicit or explicit, the reference to the Uruguayan’s creative plagiarism, via literal recycling of tradition, provides different, more or less subversive, marginal or avant-guard procedures with a stable coherence, which we could emblematically summarize in the praxis of collage in Dadaist tradition, the ready-made of Duchampian lineage and, in a more flagrant way, as it is neutralized by its success, in the pop appropriation of Andy Warhol and the *détournement* of mass media. Moreover, it is possible to say that, broadly speaking (from the cut-up, so characteristic of certain periods and 50’s and 60’s currents to the corrosive “appropriations” of the latest street artists, with Banksy as one of the most known representatives) frictions between avant-guard works and Intellectual Property are a constant feature of contemporary art.

On a strictly literary plane, dadaist and surrealist appropriation procedures inaugurated a way now overused by avant-guard literary fashions. The authors gathered in OuLiPo coined the expression “anticipated plagiarism” to designate the object-origin of the games-transformations, with the warning that the object could be designated *a posteriori*, that is, according to some similarity detected after the Oulipian experience. Georges Perec made up *Life: A User’s Manual*, as a “systematic plagiarism” of different Works; Marcel Bénabou, another eminent member of the OuLiPo, declared “not to have written any of his books” (*Pourquoi je n’ai écrit aucun de mes livres*). In the meantime, the situationists and protagonists of May of ‘68 replaced the ideological coordinates required by Lautréamont’s radical

proposal and hammered the post-Marxist slogan about the priority of conquering “means of symbolic production” before economists, in order to materially transform society.

In order to complete the destruction of the old representations of the “individual as a language creator” inherited from all the different romanticisms, Jorge Luis Borges, not by chance one of the speakers among the avant-gardes in both the New and Old Continents, provided postmodern figurative paradigms (whose archetype is the paradoxical and infinite speculation) with a series of topics and emblematic characters: César Paladión (most illustrious plagiarist), Pierre Menard (second author of *The Quixote*), the *immortals* (we all are Homer) or the anonymous creators of *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, a possible world where plagiarism only exists as one more Borgesian paradox, as *all literature is a plagiarism*. There are numerous possible examples; I choose one, the end of the short story *The immortal*: “only words remain. Words, displaced and mutilated, words of others, were the poor pittance left him by the hours and the centuries” (2005: 544).

The death of both the author and his declensions (a change of tendency: the predominance of language over the individual) meant the parallel develop, on the theoretical plane, of these ideas; a recurrent speech in the work of Bajtin, Kristeva, Foucault, Barthes, Derrida and other representatives of Formalism and the so-called *French Theory*, in whose texts it is frequent (and not a coincidence) the exemplary use of Borges’ parables.

3. Feminists and guerrilla fighters of plagiarism

The elements evoked before were the breeding ground for different movements and schools (if one may use this term) from the 60’s and 70’s to generalize the appropriation procedures with subversive or political intentions. The condemnation of “one-dimensional” (conformist, mechanical and standardized) capitalist or commercial art allies with the radical demands regarding gender equality and social justice. These movements made an extensive use of appropriation. In French, this notion has been frequently expressed as *détournement*, an ambiguous term harboring different meanings of the “deviation, displacement and parody” of the hegemonic forms, often of a more media origin, both the commercial or “capitalist” ones and those considered male chauvinist and “imperialist”. This way, the appropriation of registered trademarks (and all the efforts of the affected companies to avoid it) has regularly caused incidents of the artistic chronicle in recent decades.

On the literary plane, the Canadian expert Marilyn Randall has gathered these trends in what she has called “guerrilla plagiarism”, a label that would include both post-colonial and feminist and rebellious authors, characterized by the strategic and subversive use of appropriations. Within this category, authors like Kathy Acker, a *punk* and feminist artist, author of devastating versions of great male classics of canon and mass literature (from *The Quixote* to Harold Robbins’ novels), as well as Stewart Home, a versatile artist, still working, who was one of the organizers of the different *Festivals of Plagiarism* celebrated in the United Kingdom in the 80’s. Home belonged to different movements, heir to the Situationism, the *Mail Art* and the Appropriationism, for which he wrote manifests that received ironic designations such as *Plagiarism* (indistinguishable from “plagiarism”) and *Neoism*. The goals of the following movements had a marked rebellious character: on the one hand, they were a *punk* and anarchist refusal of consumer society and the “commodification of culture”, a transformation of society through the texts, programs and slogans used as *weapons of mass persuasion*, while on the other hand, they supported some kind of democratization of culture, an inversion of roles between readers and authors through a *hyperironic* version of self-help manuals: a DIY literature (Do It Yourself).

Both Acker and Home, maybe the most committed writers to the *plagiarist* movements of the last two decades of the 20th century, have a troubled relationship with the legal frames of Artistic Property. The first had to defend herself from legal attacks and threats caused by her feminist and subversive appropriations, what made her defend herself publicly and explain the scope of her plagiarism; the latter placed in front of his writings a warning that allowed “the distribution, reproduction and copy” of the documents, in a kind of *anticopyright* that anticipated the *Creative Commons* permissions of the 20th century. Despite the pessimism of some of its organizers (Home considered that the Festivals of Plagiarism were a failure), it seems obvious that these and other experiences considerably influenced on movements like *Letrism*, as well as on authors and collectives like Luther Blisset, Wu Ming and other alternative platforms to modern authorship based on exclusive property and other capitalist forms of cultural production.

4. Late postmodern aesthetics: plagiarism, post-poetry after-pop

The non-exhaustive review outlined before allows us to draw some provisional conclusions. *Plagiarism*, whether as a creative procedure or a programmatic notion, has been present in different movements and periods, although it has become very important in relation to

avant-gardes and Postmodernity. Currently, this feature has been emphasized, with numerous movements demanding or assuming it: Post-poetry, After-pop, Punk Plagiarism, Post-plagiarism, Copyfight or, in plastic arts, proposals like the Appropriationist Visual Poetry practiced by the Spanish artist César Reglero.

Likewise, it is remarkable that Cyberliterature, the generic modality of these technological times par excellence, has generalized forms that are equivalent to plagiarist or appropriationist procedures. This is due to fundamental constituents like the notions of hyperlink (language) and community (Web), from which authorship is decided collectively and always in a relative manner. This way, fandoms continue the collective fictions (or maybe we should call them “mass”) in texts referring to both authentic documents (created by the headlines of royalties) and other texts created collectively (and often reported for infringing the copyright of the documents originating them). Other artists take advantage of the cybernetic possibilities in literary devices that force us to reflect on the most fundamental premises of writing and reading. Thus, the Argentine artist and expert Belén Gache, or the French Amélie Dubois², have worked on the figure of Pierre Menard and on procedures that, for convenience, we could classify as “plagiarists”.

However, the most conventional literature has not been indifferent to the concerns of the most radical or alternative proposals. It is a while since plagiarism and other undecidable limits of writing and artistic authorship have become privileged themes of contemporary fiction, short stories, novels, comics, films or plays. Thus, for example, we can mention plays and authors of writing literature, like *Por favor ¡plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente)* by the Argentinean writer Alberto Laiseca; the “estética de la repetición y del plagio” by the also Argentinian writer Ricardo Piglia; and the fictions by the Bolivian Edmundo Paz Soldán (*Fugitive river*, 1998, 2008); or by the Spanish writers Pablo Sánchez (*La caja negra*, 2005), Pepe Monteserín (*La conferencia: el plagio sostenible*, 2006) and José Ángel Mañas (*Soy un escritor frustrado*, a novel from 1996 adapted for the bigscreen in France as *Imposture* by Patrick Bochitey in 2005). This phenomenon is not an exclusive characteristic of the Hispanic world: in 2004, David Koepp adapted in *Secret Window* a bestseller about the subject written by Stephen King, starring the globalized Johnny Depp; and other global authors have made use of plagiarism as the background of their stories, like the Swiss Martin Suter (*Lila, Lila*, 2004). There are many more other possible examples.

Another important aspect to be highlighted is the proliferation of media and legal scandals around plagiarism. In recent years, it is almost predictable that authors enjoying bigger prestige or commercial success are the subject of accusation of false authorship, imitation

NOTES

2 | I recommend watching the *Coloquio perpetuo* by Belén Gache. Random generator of dialogues between Alonso Quijano and Sancho in: <<http://textodigital.com/P/Q/CP/>> [24/04/2011]; as well as the *Máquinas de escribir (Machines à écrire)* by Amélie Dubois, inspired by the absurd inventions, discovered by Gulliver: <<http://amelie.dubois.syntone.org/?p=134>> [24/04/2011].

or misappropriation of other people's materials. This increase in the number of conflicts has both economic and epistemological explanations, which are related, from my point of view, with the inherent contradictions in the current models of cultural production. Sometimes, rows among writers become in turn in narrations and testimonies of the writer's postmodern condition, as it happens with the French author Marie Darrieussecq (*Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, 2010) and with the American Neal Bowers (*Words for the Taking: The Hunt for a Plagiarist*, 1997).

A first explanation of the interest shown by the compulsive representation of plagiarism, pretense and quotation, both from a fictional and a theoretical perspective, is to interpret it as one of the ways in which Postmodernity faces its eschatological anguishes. In this sense, *globalized* literature presents self-reflective features common to the broadest aesthetic trends. This thematization is especially directed towards massive reproduction, *replicability*, cloning and the exponential multiplication of objects, processes that invert the traditional values of cultural singularity and authenticity. The critics of *Late Postmodernity*, like F. Jameson, Paul Virilio, Homi Bhabha (hybridization), Agustín Fernández Mallo (Post-poetry) or Eloy Fernández Porta (After-pop), Linda Hutcheon or the contributions of *Critical Art Ensemble (utopian plagiarism)* –just to mention some of the most representative ones– have underlined the polymorphic and ubiquitous character of the contemporary artistic speech, which includes the plurality of the media, incorporating it both in the body and in the possible uses and manners of the reading of works.

All the evoked so far seems to tip the balance towards the interpretation of plagiarism as a particular and ephemeral label for common features to contemporary art; or more precisely: to latent possibilities sharpened by contemporary art. After all, since the first decades of the past century, the critics are forced to read every text as an *intertext*; resourcefulness of written word, which can be tracked to considerably further origins, even since the beginning of the western reflection on writing. In short, the supposed characteristics of Plagiarism as a movement would just be common features to the whole of contemporary art: self-referentiality, semantic indeterminacy, inclusion of heterogeneous speeches, overflowing of legal property, etc.

In any event, it is necessary to explain the latter point, as there are several reasons to group together these trends and to consider that they point out a programmatic unit and a literary specificity. As it has been mentioned before, the writers and collectives demanding in different moments and latitudes "*Plagiarism*" as a collective proper name are numerous, even in recent years. In 2005, an exhibition

was organized under this title in the Casa Encendida in Madrid. It gathered artists, experts and thinkers from different fields, included reflections and works of analysis as cyberliterary, musical or multimedia examples of appropriations, and *détournements*. It is also advisable to remember the reviews by the curators of the exhibition *Plagiarism*, Jordi Costa and Álex Mendívil, on contemporary art and the management that the legal machinery and cultural industries made of it:

The coercive and punitive system results in a homogenous culture, cut on the same patterns, which ended up protecting and promoting exclusively those who take part in it. All this leads to the current artistic and cultural condition of plagiarism, understood more as an element of guerrilla than as an alternative instrument of creation (Costa y Mendívil, 2005: 35).

In my opinion, here it rests the main argument when it comes to find a unifying and specific element that allows us to talk in terms of unity of movement, strategic and ideological identity among the movements treated in the exhibition and the components of the Festivals of Plagiarism from the 80s. Indeed, the organizers included in the exhibition distinguished representatives of the *Copyleft* and the *Copyfight* (like Lawrence Lessig, author of the emblematic and influential *Free Culture*), both of them alternatives to the capitalist model of copyright, as Neoism's propositions were in their day, providing it with a clear critical, political and ideological orientation. In this sense, it is worth mentioning that other nearer proposals, like Letrism (a direct heir to the Art Strikes and Neoism) share the same utopian and rebellious ideology with the authors and artists gathered in *Plagiarism* (2005). However, despite this apparent unity of ideas and declared aims, no writers and no critics, beyond these punctual events and actions, seem to declare common aesthetic propositions or artistic praxis different to other postmodern trends. If Plagiarism existed as an artistic movement, even in its more ephemeral forms, it would make up a very peculiar type, as it lacks the usual organs, as if its members conserve a free of movements that, for this very reason, invalidated the unitary aims.

For all these reasons, it is possible to come to various conclusions. On the one hand, in every age and in parallel with the most restrictive interpretations, there have always been transgressor proposals in relation to conventional limits or to the usual representations of the literary elements, of which plagiarism (in small letter) would be the postmodern embodiment. On the contrary, *Plagiarism* seems to have a bigger entity as an extreme appropriationist or intertextual procedure than as a specific literary trend or movement. Despite the fact that different movements have explicitly claimed it at an international level and that it is possible to find common interests and influences among all them, *Plagiarism* seem to be more a utopian horizon of art than a coherent or united movement. This is all what

can be confirmed so far. In any event, it is too soon to know how far these trends will take us and if ultimately a movement with suitable aesthetic proposals will arise.

Bibliography

- 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.

PLAGIARISME: ESTÈTICA O MOVIMENT CONTEMPORANI?¹

Kevin Perromat Augustín

Universitat de la Sorbona (Paris IV)

kperromat@gmail.com

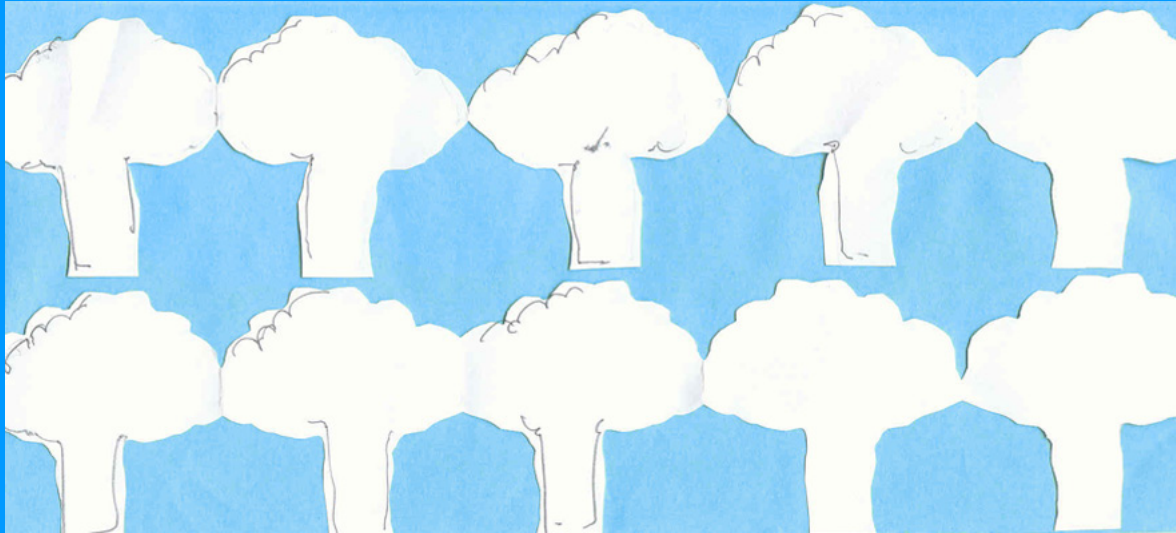
Cita recomanada || PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin (2011): "Plagiarisme: estètica o moviment contemporani??" [article en línia], 452ºF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 5, 115-127, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/ca/kevin-perromat-augustin.html> >

Il·lustració || Xavier Matín

Traducció || Sara da Pena

Article || A petició | Publicat: 07/2011

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article s'interroga sobre l'estatus amb el qual s'han d'interpretar les propostes «plagiaristes», i sobre la possible existència d'una unitat programàtica sota l'apel·lació de Plagiarisme. És per això que realitza un inventari dels models històrics de les poètiques d'apropiació, investiga els possibles actes fundacionals, i compara les tendències agrupades sota l'etiqueta de «Plagiarisme» amb els trets més representatius de les poètiques modernes.

Paraules clau || Intertextualitat | Plagi | Plagiarisme | Afterpop | Poètiques postmodernes | Apropiacionisme | Neoisme | 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.

A les últimes dècades un nombre considerable d'autors ha assumit i reivindicat la seva condició de «plagiaris». Semblés que la postmodernitat estigués marcada pel signe, no de Saturn però sí d'en Pierre Menard borgià; que les poètiques i estètiques actuals —oblidades les pruïges romàntiques d'originalitat i autenticitat— restituïssin el plagi no com a anvers de la literatura sinó com a la seva pròpia definició en un sistema inesgotable d'autorreferencialitat recursiva. Encara més, la proliferació de manifestos, de grups més o menys extensos i influents acollits a l'etiqueta de «plagi», «apropiacionisme» o similars, ens condueix a preguntar-nos per l'existència d'un moviment coherent més global, més enllà de modes episòdiques, dins d'una estabilitat de plantejaments estètics o pràctics. Hem de considerar el «plagiarisme» com un tret inherent, és a dir necessari, de la postmodernitat, o, per contra, hauríem d'escriure'l sempre en majúscula com a denominació d'un moviment amb vida autònoma, amb múltiples adherents en les literatures nacionals contemporànies més enllà de denominacions col·lectives, amb genealogies, escoles i subgrups propis? El que ve a continuació és un intent de resposta, recordant que la taxonomia categòrica és sempre una simplificació reductora de la realitat, i que aquesta sol excedir les etiquetes i cronologies que se l'assignen.

Al llarg de la història, al menys des que es firmen els textos, l'acusació de plagi ha estat constant en el camp literari. Els autors sempre s'han acusat uns als altres d'apropiar-se del treball aliè i d'atribuir-se autories que no els corresponien. Al contrari, al llarg de dos mil·lennis i mig d'escriptura occidental, la majoria dels textos són esquitxats de senyals d'identitat que els permet diferenciar-se entre ells, i aquells que els van produir. A totes les èpoques, ser titllat de «plagiari» (en les il·limitades maneres en les que aquesta vaga noció pot encarnar-se: copista, lladre, epígon, imitador...) és potser la desqualificació més severa en el món literari. La història de les lletres és també, per tant, el relat dels esforços d'escriptors per demostrar i refermar la paternitat literària dels textos produïts. Topem amb un combat històric del qual trobem empremtes visibles força abans de la instauració de les marques de filiació modernes (des del registre en les Biblioteques Nacionals, l'emissió de privilegis, de l'ISBN...), en prefacis i postfacis, en els peritextos (títols, avisos al lector, cobertes) o en el cos *mateix del delict*, en les ficcions o en les veu narratives, en manifestos o *prematiques* poètiques; tots, indrets d'on els escriptors es curen en salut, assumeixen filiacions, tradicions i préstecs, accepten la condició intertextual de les seves caricatures, o per contra, seguint una estratègia diametralment oposada, reclamen la seva primacia, la seva originalitat absoluta o relativa davant de la tradició i el cànon.

No obstant això, existeix una estirp d'escriptors, un partit sempre minoritari o enderrocat a la fi, tradicionalment *malditista*, lúdic i

NOTES

1 | Recullo i continuo en aquest article algunes de les idees que vaig defensar a la meua tesi doctoral *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*; disponible en línia a: <<http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e->

experimental; necessàriament en la perifèria del cànon literari, doncs la seva nòmina inclou a aquelles obres i autors que han infringit, en els diferents períodes, les normes per les que s'ha regit la literatura occidental. En ocasions, aquests escriptors van practicar una literatura basada en la paròdia, reescriptura o apropiació de textos preexistents, pràctica en si mateixa que pot ser ortodoxa o fins i tot canònica (per exemple en el petrarquisme). Però en tots els casos —involuntària o voluntàriament, a priori o a posteriori— es van veure exclosos de la corrent principal de la literatura (el proteic *mainstream*) i van acabar relegats a la condició de «plagiarisme» o a posicions similars fora dels ortodoxos terrenys de l'Esclat. El destí que la Història ha reservat habitualment a aquests «falsos autors» —que explica la paüra generalitzada que promouen les acusacions de plagi— és l'oblit més absolut dels seus textos i en el millor dels casos, el record teratològic dels noms propis dels seus autors conservats en els *index prohibitorum* (l'*anticànon*) del seusensors.

0. Possibles precursors

Tanmateix, no és difícil confeccionar una llista de candidats possibles al rol de precursors del Plagiarisme. Borges defensava que «cada generació escull els seus precursors». El que podria explicar l'interès mostrat als últims anys per part d'autors i crítics cap a determinades figures de la tradició literària. Sense cap afany d'exhaustivitat, podem assenyalar: la pràctica dels centons en el Baix Imperi Romà (en la que excel·leix el *Centó nupcial* d'Ausoni), la poètica imitativa àrab clàssica (en la que el plagi —*sariqa*: «robatori»— era una figura retòrica equivalent al «préstec»), la intertextualitat explícita en el Gay Saber del trobador provençal, i la reescriptura massiva, sistemàtica i, fins i tot, anònima de l'Edat Mitjana que va portar als especialistes del període, fins no fa molt, a decretar (erròniament) l'absència de veritables figures d'autor durant el període.

Així mateix, els autors i crítics de la postmodernitat han parat una atenció preferent a certes tradicions subalternes d'una poètica combinatòria o criptogràfica que podríem identificar amb la figura emblemàtica de R. Lull, i que quedaria completada per precursors inventats per la generació de Borges i les posteriors (el Parnàs postmodern, novament sense afany d'exhaustivitat): Leibniz, les màquines discursives de Laputa descobertes per Gulliver, la praxis de la cita de Montaigne i Pascal, les paradoxes lògic-matemàtiques proposades per Lewis Carroll, els experiments citacionals i tipogràfics (per anomenar-los d'alguna manera) de Laurence Sterne, la Càbala, la poètica matemàtica i combinatòria —tal i com la practicava, per exemple, Juan Caramuel—, o qualsevol dels jocs intertextuals

barrocs i renaixentistes, el centre dels quals era la reescriptura i la repetició. En definitiva, els autors de la postmodernitat privilegien en general tot el que permeti una «literature of exhaustion», en termes de John Barth: textos i procediments que obrin la cadena recursiva i ho facin indefinidament.

Queda per aconseguir el tercer tipus de precursors, potser el més evident de tots, ja que comprèn a tots els autors que s'han reconegut per escrit «plagiaris» o que han proposat el «plagi» com a via creativa. En aquest col·lectiu incloc a autors que van més enllà de la proposta erasmista d'«aprendre a escriure» copiant fragments escollits d'obres mestres -ja que, en general, el consell estava destinat a menors, que no poden ser considerats veritablement autors-. Més audaços (o més desvergonyits), uns altres autors aconsellaven la còpia, la inserció de trossos o d'obres senceres en les pròpies com a mitjà per aconseguir ràpidament la glòria literària. Aquestes propostes comprenen des de les més autoritzades i tradicionals, com els consells que oferia Baltasar Gracián referent a «de la acomodación de verso antiguo de algún texto, o autoridad» en el tractat *Agudeza y arte de ingenio* (1648), fins les diferents *Art d'escriure* basats en una versió combinatòria de l'aristotelisme (i de la doctrina dels tòpics) en el Barroc tardà, i les més obertament cíniques de Sieur de Richesource, creador del «Plagianisme» (amb ena), mètode per «escribir sin esfuerzo» (*Le masque dels orateurs*, 1667), o de Cristóbal Suárez de Figueroa, qui realitzava una ardent (i ambigua) defensa del plagiarisme a *El Pasajero* (1617).

1. Lautréamont: El naixement (oficial) del Plagiarisme

Una atenció qualitativament diferent ha merescut la figura del comte de Lautréamont, qui en les seves *Poesías y Cantos* va proposar i va portar a terme una reescriptura sistemàtica i subversiva de textos canònics precedents. No és tant el mètode emprat (conegut i practicat per autors canònics de la literatura francesa, com Pascal i anteriorment Montaigne), com una sèrie de particularitats, el que explica el paper fundacional atorgat al fals comte uruguaià: 1) Lautréamont ocupa un lloc privilegiat en relació a les avantguardes i a les elits en el cànon modern de la poesia; 2) la «reescriptura» com a millor medi de desconstruir les *idées reçues* troba una acollida més que favorable en el context de les revolucions de l'era postGutenberg; 3) posseeix un aura maleïda que ha servit tradicionalment, com succeí amb Rimbaud, per garantir l'autenticitat de les seves propostes.

De fet, la història moderna de la Literatura oferiria unes altres aplicacions pràctiques anteriors i posteriors, fins i tot algunes

possiblement més revolucionàries que les propostes del comte. Un segle abans, *Tristram Shandy* de Sterne havia provocat una gran polèmica per les seves apropiacions alliberades d'inhibició i les seves cites adulterades. L'oportunitat de les propostes de Lautréamont s'explica potser per la confrontació amb una altra obra que, per raons similars, ha fascinat als crítics moderns, però des d'una altra perspectiva: la gran «novel·la sobre res», la buscada «obra definitiva» de Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, els protagonistes dels quals es dedicaven *Sisyphus modo* a la còpia literal de tots els sabers de l'Esclatura occidental.

La capacitat dels textos lautremontians per ésser llegits com a manifestos o com a praxis política concreta ha estat explotada no només per crítics postmoderns com J. Kristeva o M. Foucault, sinó per tota una sèrie d'heterodoxes i perifèrics seduïts per les tàctiques subversives del Comte. Així, Ulalume González de León, escriptora mexicana d'origen uruguaià, sotmet a la protecció del Comte el segon volum dels seus *Plagios*, o el diví «loco de Mondragón», Leopoldo María Panero, heterodox consagrat en el Parnaso ibèric, titula explícitament *Teoría lautreamontiana* del plagio un poemari de 1999.

2. L'apropriacionisme de les avantguardes: del collage surrealista al cut'n'paste pop

La consigna lautreamontiana «el palgio es necesario; el progreso lo implica» ressona en la pràctica totalitat una de les manifestacions avantguardes del segle XX. Implícita o explícita, la referència al plagi creatiu de l'uruguaià, via el reciclatge literal de la tradició, proporciona una coherència estable a procediments diversos, més o menys subversius, marginals o avantguardes, que podríem resumir emblemàticament en la praxis del collage en la tradició dadaista, els *ready-made* d'estirp duchampiana i, de manera més flagrant — neutralitzada pel seu èxit comercial— en les apropiacions pop d'Andy Warhol i el *détournement* de les formes massives de comunicació. Més encara, és possible afirmar que, a grans trets —des dels *cut-up* tan característics de certes èpoques i corrents dels cinquanta i seixanta fins a les «apropriacions» corrosives dels últims artistes de carrer, dels quals Banksy seria un dels representants més coneguts—, les friccions entre les obres avantguardistes i la Propietat Intel·lectual constitueixen un tret constant de l'art contemporani.

En un pla estrictament literari, els procediments dadaistes i surrealistes d'apropriació van inaugurar al seu dia un camí ara maltractat en els modes literaris d'avantguarda. Els autors reunits en el OuLiPo van encunyar l'expressió de «plagi anticipatori»

per a designar l'objecte-origen dels jocs-transformacions -amb l'advertència que l'objecte podia ser designat a posteriori, és a dir, en funció d'alguna semblança detectada després de l'experiència oulipiana-. Georges Perec va construir *La vida, manual d'ús* com un «plagi sistemàtic» de diverses obres; Marcel Bénabou, un altre integrant conspicu de l'OuLiPo, afirmava «no haber escrito ninguno de sus libros» (*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*). Mentre, els situacionistes i els protagonistes del maig del 68 reposaven les coordenades ideològiques necessàries a la proposta radical de Lautréamont, i martellejaven l'eslògan post-marxista sobre la propietat de conquerir «els mitjans de producció simbòlica» abans que els econòmics a l'hora de transformar materialment la societat.

Per a completar la destrucció de les velles representacions de l'«individu creador del llenguatge» heretades dels diferents romanticismes, Jorge Luis Borges, no casualment un dels interlocutors entre les avantguardes del Nou i el Vell Continent, va dotar als paradigmes figuratius de la Postmodernitat (l'arquetip de la qual és l'especulació paradoxal i infinita) d'una sèrie de tòpics i personatges emblemàtics: César Paladión (il·lustríssim plagiari), Pierre Menard (segon autor d'*El Quijote*), els *immortals* (tots som Homer) o els anònims creadors de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, món possible on el plagi només existeix com a una paradoxa borgiana més, ja que tota literatura és plagi. Els possibles exemples són nombrosos; trio un, el final del conte *El immortal*: «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 «mort de l'autor» i les seves declinacions (el canvi de tendència: el predomini del llenguatge sobre l'individu) van suposar el desenvolupament paral·lel en el pla teòric d'aquestes idees, discurs que és recurrent en l'obra de Bajtin, Kristeva Foucault, Barthes, Derrida i uns altres representats del Formalisme i de la denominada *French Theory*, en els textos dels quals és freqüent (i poc usual) l'ús exemplar de les paràboles de Borges.

3. Feministes i guerrillers del plagi

Els elements tractats anteriorment van suposar un medi propici perquè els diferents moviments i escoles -si és lícit utilitzar el terme- dels seixanta i setanta generalitzessin els procediments d'apropiació amb intencions subversives o polítiques. La denúncia de l'art capitalista o mercantil «unidimensional» —conformista, mecànic i estandarditzat— s'alia amb reivindicacions radicals en matèria d'igualtat de gènere i justícia social. Aquests moviments

van fer un ús extens de l'apropiació. En francès aquesta noció ha estat expressada sovint com a *détournement*, terme ambigu que alberga els diferents significats de «desviació, desplaçament i paròdia» de les formes hegemòniques, amb freqüència d'origen més mediàtic, tant les d'índole comercial o «capitalista» com les jutjades masculistes i «imperialistes». D'aquesta manera, l'apropiació de marques comercials registrades -i els intents d'evitar-la per part de les companyies afectades- ha proporcionat amb regularitat episodis de la crònica artística de les últimes dècades.

En el pla literari, l'estudiosa canadenca Marilyn Randall ha agrupat aquestes tendències en el que ha denominat «guerrilla plagirism», etiqueta que abraçaria tant a autors postcolonials, com a feministes i contestataris, caracteritzats per fer un ús estratègic i subversiu de les apropiacions. Dins d'aquesta categoria sobresurten autors com Kathy Acker, artista punk i feminista, autora de versions demolidores de grans clàssics masculins del cànon i de la literatura de masses (des de *El Quijote* a novel·les de Harold Robbins), així com Stewart Home, artista polifacètic, enacara en actiu, que va ser un dels organitzadors del diferents *Festivals of Plagirism* del anys vuitanta en el Regne Unit. Home va pertànyer a diferents moviments, hereus de Situacionsime, del *Mail Art* i de l'Apropiacionisme, per als que va escriure manifestos que van rebre denominacions iròniques com Plagiarisme (indistingible de «plagi», en anglès) i Neoisme. Els objectius dels successius moviments eren d'un alt caràcter contestatari: per una banda, encarnava un rebuig de tintes punk i anarquistes a la societat de consum i la «mercantilització de la cultura» (*commodification of culture*), una transformació de la societat a través de textos, programes i eslògans utilitzats com a armes de persuasió massiva, mentre que, per una altra banda, preconitzaven una sort de democratització de la cultura, una inversió dels rols entre lectors i autors a través d'una versió hiperirònica dels manuals d'autoajuda; una literatura DIY (Do it yourself).

Tant Acker com Home, potser els escriptors més compromesos amb els moviments plagiaristes de les dues últimes dècades del segle XX, mantenen una relació conflictiva amb els marcs jurídics de la Propietat Artística. La primera va haver de defensar-se de les crítiques i amenaces judicials que van suscitar les apropiacions feministes i subversives, el que la va portar a defensar-se públicament i a matisar l'abast dels seus plagis; el segon anteposava als seus escriptors un advertiment que permetia «la distribució, reproducció i còpia» dels materials, en una sort d'anticopyright que anticipa les llicències *Creative Commons* del segle XXI. Malgrat cert pessimisme dels seus organitzadors —Home considerava que els *Festivals of Plagirism* havien estat un fracàs—, sembla ser evident que aquestes i altres experiències van tenir una influència considerable en moviments com el lletrisme, així com en autors col·lectius com Luther Blisset, Wu

Ming i altres plataformes alternatives a l'autoria moderna, basada en la propietat exclusiva i altres formes capitalistes de producció cultural.

4. Estètiques de la postmodernitat tardana: plagiarisme, postpoesia i afterpop

El repàs no exhaustiu esbossat anteriorment ens permet treure algunes conclusions provisionals. El plagiarisme, en tant que procediment creatiu o noció programàtica, ha estat present en nombrosos moviments i períodes malgrat ha cobrat una especial rellevància associada a les avantguardes i a la postmodernitat. En l'actualitat, aquest tret s'ha accentuat i són nombrosos els moviments que el reivindiquen o assumeixen: Postpoesia, *Afterpop*, Plagiarisme punk, Postplagiarisme, Copyfight, o, en les arts plàstiques com la Poesia Visual Apropiacionista practicada per l'artista espanyol César Reglero.

Tanmateix, cal destacar que la Ciberliteratura, modalitat genèrica per antonomàsia d'aquests temps tecnològics, ha generalitzat formes equivalents als procediments plagiaristes o apropiacionistes. Això es deu a elements constitutius essencials com a les nocions d' híperenllaç (llenguatge) i comunitat (Xarxa), a partir de les quals l'autoria es resol col·lectivament i sempre de manera relativa. Els *fàndoms* continuen d'aquesta manera les ficcions col·lectives (o potser hauríem d'anomenar-les «massives») en textos que remetent, tant a documents autèntics (creats pels titulars dels drets d'autor) com a d'altres col·lectivament (i sovint denunciats per infringir el copyright dels materials que els originen). Uns altres artistes aprofiten les possibilitats cibernètiques en artefactes literaris que ens obliguen a reflexionar sobre els pressupostos més elementals de l'escriptura i de la lectura. Així, Gache o la francesa Amélie Dubois² han treballat sobre la figura de Pierre Menard i els procediments que, per conveniència, podríem qualificar de «plagiaristes».

La literatura més convencional no ha romàs, malgrat tot, aliena a les preocupacions de les propostes més radicals o contraculturals. Fa temps que el plagi i altres límits innumbrables de l'escriptura i de l'autoria artística s'han convertit en temes privilegiats de la ficció contemporània, en contes, novel·les, còmics, pel·lícules o obres d'art. Així, per exemple, en la literatura escrita en espanyol podem citar obres i autors com *Por favor ¡Plágienme! (Plagiando sistematizada y progresivamente)*, de l'escriptor argentí Alberto Laiseca; l'«estètica de la repetición y del plagio», del també argentí Ricardo Piglia, i les ficcions del bolivià Edmundo Paz Soldán (*Río fugitivo*, 1998, 2008), o dels espanyols Pablo Sánchez (*La caja negra*, 2005),

NOTES

2 | Veure el *Coloquio perpetuo* de Belén Gache. Generador aleatori de diàlegs entre Alonso Quijano i Sancho en: <<http://textodigital.com/P/Q/CP/>> [24/04/2011]; així com les *Máquinas de escribir (Machines à écrire)* d'Amélie Dubois, inspirada en les invencions absurdes, descobertes per Gulliver: <<http://amelie.dubois.syntone.org/?p=134>> [24/04/2011].

Pepe Montserín (*La conferencia: el plagio sostenible*, 2006) i José Ángel Mañas (*Soy un escritor frustrado*, novel·la de 1996 que va ser portada al cinema a França com *Imposture* per Patrick Bochitey al 2005). Aquest fenomen no és en absolut una característica exclusiva del món hispànic: al 2004, David Koepp adaptava *Secret Window* un best-seller sobre la qüestió de Stephen King, amb el globalitzat Johnny Depp com a protagonista; i uns altres autors globals han utilitzat el tema del plagi com rerefons de les seves històries, com el suís Martin Suter (*Lila, Lila*, 2004). Molts altres exemples de totes les latituds són possibles.

Un altre aspecte que em sembla important destacar és la proliferació d'escàndols mediàtics i judicials entorn al plagi. En els últims anys gairebé sembla previsible que els autors que gaudeixen de més prestigi o èxit comercial siguin objecte d'acusacions de falsa autoria, d'imitació o apropiació indeguda de materials aliens. Aquest augment de conflictes té explicacions tant econòmiques com epistemològiques, que es relacionen, segons la meua opinió, amb les contradiccions inherents als models de producció cultural vigents. En ocasions, les trifurques entre escriptors es converteixen a més en narracions i testimonis de la condició postmoderna de l'escriptor, com succeeix amb l'escriptora francesa Marie Darrieussecq (*Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, 2010) i amb el nord-americà Neal Bowers (*Words for the Taking: The Hunt for a Plagiarist*, 1997).

Una primera explicació de l'interès mostrat per a la representació compulsiva del plagi, del simulacre i de la cita, tant des d'una perspectiva ficcional com teòrica, consistiria a interpretar-lo com un dels modes amb els que la postmodernitat afronta les seves angoixes escatològiques. En aquest sentit, la Literatura globalitzada presenta trets autor-reflexius comuns a tendències estètiques més amplies. Aquesta tematització s'orienta especialment cap a la reproducció massiva, la replicabilitat, la clonació i la multiplicació exponencial d'objectes, processos que inverteixen els valors tradicionals de singularitat i autenticitat culturals. Els crítics de la postmodernitat tardana com F. Jameson, Paul Virirlio, Homi Bhabha (Hibridació), Agustín Fernández Mallo (Postpoesia) o Eloy Fernández Porta (*Afterpop*), Linda Hutcheon o les aportacions del *Critical Art Ensemble* (plagi utòpic) -per citar algun dels que em semblen més representatius- han subratllat el caràcter polimorf i ubic del discurs artístic contemporani que integra la pluralitat dels media i la incorpora tant en el cos com en els possibles usos i modes de lectura de les obres.

El tractat fins ara sembla inclinar la balança cap a la interpretació del plagiarisme com a etiqueta particular i efímera per a trets comuns a l'art contemporani; o més precisament, a possibilitats latents que

l'art contemporani ha aguditzat. Al cap i a la fi, des de les primeres dècades del segle passat, la crítica està obligada a llegir cada text com a un intertext; recursivitat d'allò escrit, que pot ser rastrejada a orígens considerablement més llunyans, fins i tot des de l'inici de la reflexió occidental sobre la reescriptura. En poques paraules, les suposades característiques del Plagiarisme com a moviment no serien sinó trets comuns al conjunt de l'art contemporani: autorreferencialitat, indeterminació semàntica, inclusió de discursos heterogenis, desbordament de la propietat jurídica, etc.

Ara bé, és precís matisar aquest últim punt, ja que existeixen tanmateix raons per agrupar aquestes tendències i considerar que apuntin a una unitat programàtica i una especificitat literària. Com he assenyalat anteriorment, són varis els escriptors i col·lectius que en diferents moments i latituds han reclamat «Plagiarisme» com a nom propi col·lectiu, fins i tot en els últims anys; el 2005 es va organitzar una exposició sota aquest títol a la *Casa Encendida* de Madrid. La mostra reunia a artistes, estudiosos i pensadors de diferents àmbits, incloïa reflexions i obres d'anàlisi com exemples ciberliteraris, musicals o multimèdia d'apropriacions, i *détournements*. Convé recordar, tanmateix, les crítiques que van emetre els comissaris de l'exposició Plagiarisme, Jordi Costa i Àlex Mendívil, sobre l'art contemporani i la gestió que del mateix feien els aparells jurídics i les indústries culturals:

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 Mendívil, 2005: 35).

Aquí resideix, en la meua opinió, el principal argument a l'hora de trobar un element cohesionador i específic que permet parlar en termes d'unitat de moviment, d'identitat estratègica i ideològica entre els moviments al·ludits en l'exposició i els components dels Festivals del Plagi dels vuitanta. En efecte, els organitzadors van incloure en la mostra a destacats representants del *Copyleft* i del *Copyfight* (com Lawrence Lessing, autor de l'emblemàtic i influent *Free Culture*), alternatives al model capitalista de copyright, com ho eren al seu dia els postulats del Neoisme, dotant-la d'una clara orientació crítica, política i ideològica. En aquest sentit, cal assenyalar que unes altres propostes properes com el Lletrisme (hereu directe de les *Huelgas de Arte* i del Neoisme) comparteixen amb els autors i artistes agrupats al Plagiarisme (2005) un mateix ideari utòpic i contestatari. No obstant, malgrat aquesta aparent unitat ideològica i d'objectius declarats, no sembla que, més enllà d'aquests esdeveniments i accions puntuals, els artistes i crítics manifestin postulats estètics o praxis artístiques comuns, diferents a altres tendències postmodernes. D'existir el

Plagiarisme com a moviment artístic, fins i tot en les seves formes més efímeres, conformaria un tipus molt peculiar, ja que li manquen els òrgans habituals; com si els seus integrants conservéssim una llibertat de moviments que, per aquest mateix motiu, invalidés les pretensions unitàries.

Per totes aquestes raons, podem arribar a vàries conclusions. Per una banda, a cada època i en paral·lel a les interpretacions més restrictives, han existit propostes transgressores respecte als límits convencionals o a les representacions habituals dels elements literaris, de les que el plagiarisme (sense majúscula) seria l'encarnació postmoderna. Al contrari, el Plagiarisme sembla tenir més entitat com a procediment apropiacionista o intertextual extrem que com a designació d'una corrent o moviment literari concret. Malgrat que ha estat reclamat explícitament per diferents moviments a escala internacional i sigui possible trobar interessos i influències comuns entre tots ells, el Plagiarisme sembla conformar més un horitzó utòpic de l'art que un moviment coherent o cohesionat. Això és el que es pot constatar de moment. En qualsevol cas, és encara massa aviat per saber fins a on ens conduiran aquestes tendències i si a la llarga sorgirà un moviment dotat de propostes estètiques congruents.

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.

PLAGIARISMOA: ESTETIKA ALA MUGIMENDU GARAIKIDEA?¹

Kevin Perromat Augustín

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

kperromat@gmail.com

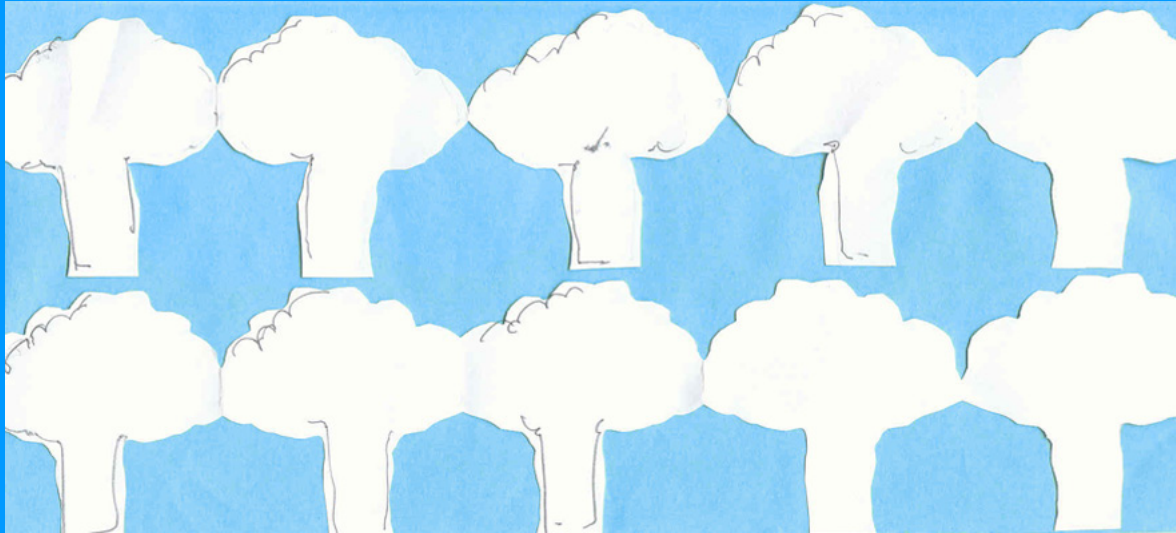
Aipatzeko gomendioa || PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin (2011): "Plagiarism: aesthetics or contemporary movement?" [artikulu linean], 452ºF. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 5, 115-127, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/kevin-perromat-augustin.html> >

Ilustrazioa || Xavier Matín

Itzulpena || Aroa Huarte

Artikulu || Jasota | Argitaratuta: 07/2011

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honetan proposamen «plagiaristak» zein estatusen arabera interpretatu behar diren galdekatzen da, *Plagiarismo* izenaren baitan unitate programatikorik ba ote dagoen aztertuz. Horretarako, jabetze poetiken modelo historikoen inbentario bat burutzen da, egintza fundazional posibleak ikertzen dira eta «plagiarismo» etiketapean biltzen diren joerak poetika postmodernoen ezaugarri garrantzitsuenekin konparatzen dira.

Gako hitzak || Intertextualitatea | Plagioa | Plagiarismoa | Afterpopa | Poetika postmodernoa | Apropiazionismoa | Neoismoa | Ziberpunka.

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.

Azken hamarkadetan autore mordoxka batek onartu eta errebindikatu du bere «plagiatzaile» izaera. Postmodernitatea ez da jada Saturnoren zeinuak baizik eta Pierre Menarde borgestarrarenak markatua legokeela iduri luke. Badirudi gaur eguneko poetika eta estetikek, originaltasun eta benetakotasunaren irrika erromantikoez ahaztuta, plagioa Literaturaren gainaldean bainoago, beraren definizio gisa birkokatzen dutela, autoerreferentzialtasun errepikari agortezin baten sistemaren baitan. Areago, «plagio», «apropiazionismo» edo antzeko etiketen baitan babesten diren manifestu nahiz taldeen ugaritzeak (hala-nolako hedapen eta eragina dutenak) moda iragankor harago, eta planteamendu estetiko edo praktikoen egonkortasun baten barnean, legokeen mugimendu global koherenterik existitzen ote den galdetzera eramaten gaitu. Plagiarismoa postmodernitatearen berezko eta beharrezko ezaugarritzat hartu behar al dugu? Edo, aldiz, letra larriz idatzi behar dugu beti, bizitza autonomoa duen mugimendu baten izendapen modura, hau da, deitura kolektiboak gaindituz literatura nazional garaikideetan atxikimendu anitz dituen mugimendu bezala, bere genealogia, eskola eta azpitaldeekin? Jarraian datorrena erantzun baten saiakera da, gogoratuz taxonomia kategorikoa betiere errealitatearen sinplifikazio murriztaile bat dela eta errealitateak jartzen zaizkion etiketa eta kronologiak gainditu ohi dituela.

Historian zehar, testuak izenpetzen direnez gero behinik behin, plagioaren akusazioa konstante bat izan da literaturaren eremuan. Egileek elkarri aurpegiratu izan diote bestearen lana bere egitea eta ez dagozkien autoretzak beretzea. Alderantziz, mendebaldeko idazkuntzaren bi mila eta bostehun urteetan zehar, testu gehienak *ezaugarri identitarioez* zipriztinduta daude, posible delarik batzuk besteengandik bereiztea, nortzuk ekoitzi zituzten ezberdindu daitekeen bezala. Garai guztietan, «plagiatzaile» deitzea izan da agian Mundu literarioan deskalifikazio modurik gogorrena (plagiatzaile nozioa hezurmamitu daitekeen aldaera mugagabeetan: *kopista, lapur, epigono, imitatzaile...*). Ondorioz, Letren historia produzitutako testuen aitatasun literarioa frogatu eta finkatzeko idazleek egindako ahaleginen kontakizuna ere bada. Borroka historiko baten aurrean gaude, filiazio marka modernoak (Liburutegi Nazionaletako erregistrotik hasita, pribilegioen emisioa, ISBN-a...) ezarri baino dezente lehenago ere arrasto agerikoak utzi dituen hitzurre eta hitzosteetan, peritestuetan (izenburu, irakurleari oharrak, azalak) nahiz *delituaren gorputzean bertan*, fikzioetan edo ahots narratiboetan, manifestuetan edota poetika prematikoetan; idazleek badaezpadako neurriak hartzen dituzten lekuak hauek denak, non filiazioak, tradizioak eta maileguak aitortzen dituzten, beren kreaturen testuarteko izaera onartuz, edo, alderantziz, erabat kontrako estrategia jarraituz, beren nagusitasuna erreklamatzeko duten, beren originaltasun absolutu edo erlatiboa tradizioaren eta kanonaren aurrean.

OHARRAK

1 | Artikulu honetan biltzen eta jarraitzen ditut nire doktore tesian defenditutako ideia batzuk: *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*; on line eskuragarri hemen: http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/These_LePlagiat_KevinPERROMAT.pdf.

Hala eta guztiz ere, bada idazleen leinu bat, beti gutxitua eta finean eraitsia gertatzen den partidu bat, tradizionalki *malditista*, ludikoa eta esperimentalak izan dena; literatur-kanonaren periferian kokatua izan da halaberrez, bere lanen zerrendan Literatura mendebaldarra zuzendu duten arauak puskatu dituzten garai diferenteetako obra eta autore horiek hartzen baititu. Idazle hauek noiz edo noiz parodian, berridazketan edo aurrez existitzen diren testuen bereganatzean oinarritutako literatura praktikatu izan dute. Praktika hau berez ortodoxoa, baina baita kanonikoa ere izan daiteke (gogoratu petrarkismoa). Baina kasu guztietan -nahita edo nahi gabe, aurretik edo ondoren- idazle hauek Literaturaren korrante nagusitik (*mainstream* proteiko horretatik) baztertuak izan ziren eta «plagiatzaile» edo antzeko kondizioetan zokoratuta bukatu zuten, Idazkuntzaren eremu ortodoxotik kanpora. «Egile faltsu» hauei Historiak gorde dien patua beren testuen ahanztura absolutua da -honek azaltzen du plagioaz akusatzeak han eta hemen sortzen duen izuikara- edo, kasurik onenean, zentsoreen *index prohibitorum-etan* (*antikanonean*) kontserbatu diren autoreen izen propioen oroitzen teratologikoa.

0. Balizko aurrekariak

Ez da oso zaila, haatik, *Plagiarismoaren* aurrekari papera betetzeko balizko hautagaien zerrenda bat osatzea. Borgesek baiesten zuen «belaunaldi bakoitzak bere aurrekariak aukeratzeko dituela». Honek azaldu lezake azken urteetan egile eta kritikariek literatur-tradizioko pertsona famatu jakin batzuekiko erakutsi duten interesa. Inolako zehaztasun asmorik gabe, ondoko hauek nabarmendu ditzakegu: pasarte-bildumen praktika Inperio Erromatarraren Behe Aroan (non Ausonioren *Centón nupcial* nabarmentzen den), poetika imitatzaile arabiar klasikoa (zeinean plagioa –*sariqa*: «lapurreta»– «maileguaren» pareko figura erretorikoa zen), testuartekotasun esplizitua trobadore proventzalen *Gay Saber-ean*, eta Erdi Aroko berridazketa masibo, sistematiko eta are anonimoa, aroaren espezialistak orain dela gutxi arte (eta modu okerrean) garai hartako egile figuren absentsia dekretatzera eramane zituena.

Era berean, postmodernitatearen autore eta kritikoek arreta berezia ipini dute milaka urteko tradizio mendebaldarraren tradizio subalterno jakin batzuegan. Tradizio subalterno hauek R. Lullen figura enblematikoarekin identifikatu genezakeen poetika konbinatorio eta kriptografiko baten ordezkariak dira, eta poetika hau Borgesen belaunaldiak eta ondorengoek asmatutako aurrekariekin osatuko litzateke (Parnaso postmodernoa, berriro ere zehaztasun asmorik gabe): Leibniz, Gulliverrek aurkitutako Laputako makina diskurtsiboak, Montaigneren eta Pascalen aipuaren praxia, Lewis

Carrolek proposatutako paradoxa logiko-matematikoak, Laurence Sterneren aipu-esperimentuak eta esperimentu tipografikoak (nolabait deitzearren), Kabala, poetika matematiko eta konbinatorioa -Juan Caramuelek obratu zuena bezalakoak, adibidez-, edo berridazketaren eta errepikapenaren bueltan ibiltzen ziren barroko eta errenazimentuko edozein joko intertextual. Azken batean, postmodernitateko autoreek, John Barthen hitzetan «literature of exhaustion» bat ahalbidetzen duen guztiari ematen diote abantaila: katea modu errepikari eta mugagabeen irekiko duten testu eta prozedurak.

Hirugarren aurrekari klase bat gelditzen da esleitzeke, beharbada denetan bistakoena dena, idatziz «plagiatzaile» aitortu direnak edo «plagioa» bide sortzaile moduan proposatu dutenak barne hartzen baititu talde honek. Kolektibo honetan sartzen ditut maisulanen zati aukeratuak kopiatuz «idazten ikastearen» proposamen erasmistaz harago doazen egileak -izan ere, orokorrean, aholkua adingabeei zuzendua zegoen, eta hauek ezin dira benetako egiletzat hartu-. Modu ausartago (edo lotsagabeago) batean, beste autore batzuek lan propioetan obra osoen edo zatien barneraketa eta kopiatzea aholkatzen zuten literatur-ospea azkar batean erdiesteko bitarteko bezala. Proposamen hauen barnean hainbat aldaera topatzen dira: balioztatuak eta tradizionalak, Baltasar Graciánek *Agudeza y arte de ingenio* (1648) tratatuan «antzinako testu edo autoritatearen baten bertsoaren egokitzapenez» ematen zituen aholkuak bezalakoak; Barroko berantiarreko *Arte de escribir* ezberdinak, aristotelismoaren (eta topikoen doktrinaren) bertsio konbinatorio batean oinarrituak; «Plagianismoaren» (enez) sortzailea den Sieur de Richesourceren «ahaleginik gabe idazteko» metodoa (*Le masque des orateurs*, 1667), nabarmenki zinikoa dena, baita Cristóbal Suárez de Figueroak *El Pasajero* (1617) liburuan egiten duen *plagiarismoaren* defentsa sutsu eta anbigua ere.

1. Lautréamont: *Plagiarismoaren* iturburu (ofiziala)

Arreta kualitatiboki berezia merezi izan du Lautréamont kondearen figurak, zeinek bere *Poesiak eta Kantuak* liburuan aitzineko testu kanonikoen berridazketa sistematiko eta subertsibo bat proposatu eta burutu zuen. Uruguaiako konde faltsuari emandako paper fundazionala ez da hainbeste bere metodoarengatik esplikatzeko (Pascal eta Montaigne bezalako literatura frantseseko egile kanonikoek ezagutu eta praktikatzeko zuten metodo hau) ezpada berezitasun sail batengatik: 1) Lautréamontek leku pribilegiatua dauka poesiaren kanon modernoan, abangoardia eta eliteei dagokienez; 2) «hitzez hitzeko berridazketak», *idées reçues-ak dekonstruitzeko* biderik hoberena bezala, harrera oso mesedegarria topatzen du Gutenberg

osteko aroan; 3) Rimbaudekin gertatu bezala, tradizionalki bere proposamenen benekotasuna bermatzeko balio izan duen aura madarikatu bat dauka.

Hain zuzen, Literaturaren historia modernoak aurretiko eta ondorengo beste aplikazio praktiko batzuk eskaintzen zituen, haietariko batzuk seguru asko Kondearen proposamenak baino iraultzaileagoak eta guzti. Mende bat lehenago, Sterneren *Tristram Shandy* obrak polemika latza piztu zuen bere jabetze lotsagabe eta aipu faltsuak zirela-eta. Lautréamonten proposamenen egokiera Flauberten *Bouvard eta Pécuchet* nobelarekin duen konfrontazioagatik dator beharbada. Obra honek ere kritiko modernoak liluratu ditu, arrazoi berberengatik baina beste ikuspuntu batetik: «deuseri buruzko nobelan», Flaubertek bilatzen zuen «behin-betiko obran», protagonistak *Sisyphus modo* Idazkuntza mendebaldarraren jakinduria guztien hitzez hitzezko kopiak egiten dihardute.

Lautréamonten testuak manifestuak edo praxi politiko konketuak bailiran irakurri ahal izateko ematen duten aukera hori esplotatu dutenak ez dira bakarrik J. Kristeva edo M. Foucault bezalako kritiko postmodernoak izan, baizik eta Kondearen taktika subertsiboak erakarritako heterodoxo eta periferiko sail handi bat. Honela, Ulalume González de Leónek, jatorri uruguaitarreko idazle mexikarrak, Kondearen babespean ezartzen du bere Plagios lanaren bigarren liburukia, edo «Mondragoneko eroak», Leopoldo María Panerok, Parnaso iberiarrean kongsakratutako heterodoxoak, *Teoría lautreamontiana del plagio* izendatzen du esplizituki 1999ko olerki liburu bat.

2. Abangoardien apropiazionismoa: *collage* surrealistatik *cut'n'paste* popera

«Plagioa beharrezkoa da; progresoak berarekin dakar» kontsigna lautreamontarrak XX. mendeko adierazpen abangoardista ia guztietan dauka oihartzuna. Uruguaitarraren plagio sortzaileari inplizituki edo esplizituki egindako erreferentziak, tradizioaren birziklapen literalaren bidez, koherentzia egonkor bat ematen die hainbat prozedurari. Prozedura hauek, gutxi edo asko subertsiboak, marjinalak edo abangoardistak direnak, honela laburbildu ditzazkegu modu enblematiko batean: tradizio dadaistako collagearen praxia, jatorri duchampiarreko *ready-made-ak* eta, modu agerikoago batean -bere arrakasta komertzialak *neutralizatuta*- Andy Warholen pop jabetzeak eta komunikabide masiboen *détournement*-a. Areago, obra abangoardisten eta Jabetza Intelektualaren arteko tirabirak arte garaikidearen ezaugarri konstante bat direla baieztatu daiteke, berrogeita hamar eta hirurogeita hamargarren hamarkadetako hainbat

korronte eta garaien *cut-up* bereizgarrietatik hasita azkeneko kale-artisten «jabetze» korrosiboetaraino, ordezkariak ezagunenetakoen artean Banny aipatu daitekeelarik.

Maila literario hertsian jabetze prozedura dadaista eta surrealisten beren momentuan gaur egun abangoardiako literatura moduetan hainbeste ibiltzen den bidea ireki zuten. OuLiPo-n bilduriko egileek «plagio aurreratzaile» adierazpidea sortu zuten beren joko-formaldatzeetako jatorri-objektua izendatzeko, ohartaraziz objektua *a posteriori* izendatua izan zitekeela, hau da, esperientzia oulipiarraren *ondoren* hautemandako antzekotasunen baten arabera. Geroges Perec-ek Bizitza: *erabilera aholkuak* hainbat lanen «plagio sistematiko» bezala eraiki zuen; Marcel Bénabouk, OuLiPo-ren beste parte-hartzaile nabari bat berau, «bere liburuetatik bakar bat bera ere idatzi ez izana» baieztatzen zuen (*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*). Bien bitartean, situazionistek eta 68ko maiatzeko protagonistek Lautréamonten proposamen erradikala nahitaezko koordinada ideologikoez hornitzen zuten, gizartea materialki eraldatzeko orduan bitarteko ekonomikoak baino «produzio sinbolikoaren bitartekoak» konkistatzearen lehentasunaren eslogan postmarxista errepikatuz.

Erromantizismo desberdinengandik jasotako «gizaki hizkuntz-sortzailearen» errepresentazio zaharren suntsipenarekin bukatzeko, Kontinente Berriko eta Zaharreko abangoardien arteko solaskidea zenak burutu zuena aipatuko dugu. Jorge Luis Borgesek Postmodernitatearen paradigma figuratiboa (espekulazio paradoxiko eta amaigabea duena arketipotzat) topiko sail eta pertsonai enblematiko batzuek hornitu zuen: César Paladión (plagiatzaile txit prestua), Pierre Menard (*Kixoteren* bigarren egilea), *hilezkorrak* (denak gara Homero) edo *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*-en egile anonimoak, plagioa paradoxa borgestar bat gehiago bezala bakarrik existitzen den mundu posiblea azken obra hori, literatura *guztia plagioa baita*. Adibide posibleak ugariak dira; haietarik bat hautatzen dut, *El Inmortal* ipuinaren bukaera: «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).

«Egilearen heriotzak» eta bere gainbeherak (korronte aldaketak: hizkuntzaren nagusitasuna gizabanakoaren aurrean) ideia hauen bilakaera paraleloa ekarri zuten eremu teorikoan. Diskurtso hau Formalismoaren eta *French Theory* deitutakoaren ordezkari askok errepikatzen dute, hala nola Bajtin, Kristeva, Foucault, Barthes edo Derridak, eta ohikoa da (ezustekorik gabea baita ere) beren testuetan Borgesen parabolaren erabilpen eredu garria egitea.

3. Feministak eta plagioaren gerrillariak

Goian aipatutako osagaiak hirurogei eta hirurogeita hamargarren urteetako mugimendu eta eskolentzako (terminoa erabiltzea zilegi bada) haztegi izan ziren, asmo subertsibo edo politikoekin erabilitako jabetzeak barreiatzeko. Arte kapitalistari edo «dimentsio bakarreko» merkataritza arteari –konformista, mekanikoa eta estandarizatua- eginiko salaketa genero berdintasun eta justizia sozialaren inguruko aldarrikapen erradikalekin elkartzen da. Mugimendu hauek jabetzearen erabilpen zabal bat burutu zuten. Frantsesez nozio hau askotan *détournement* hitzarekin adierazi izan da. Termino anbiguo honek askotan jatorri mediatiko batetik datozen (eta bai kutsu komertzial eta «kapitalista» duten nahiz matxista eta «inperialistatzat» jotzen diren) forma hegemonikoen «desbideratze, desplazamendu edo parodia» esanahi desberdinak adierazi ditzake. Modu honetan, marka komertzial erregistratuen jabetzeak -eta kaltetutako konpainiek jabetzea ekiditeko egindako saiakerak- azken hamarkadetako kronika artistikoetan gertakari ohikoak izan dira.

Eremu literarioan, Marilyn Randall ikastun kanadarrak korrante hauek bildu ditu «guerrilla plagiarism» deitu duen etiketaren baitan. Etiketa honek autore postkolonialak nahiz feminista eta inkonformistak hartuko lituzke bere baitan, jabetzeen erabilera estrategiko eta subertsibo bat egitea ezaugarri duten egileak. Kategoria honen barnean Kathy Acker artista punk feminista eta oraindik lanean dabilen Stewart Home artista polifazetikoa nabarmentzen dira. Kathy Acker kanonaren eta masa literaturaren klasiko handi maskulinoen bertsio suntsitzaileen egilea da (*Kixote-tik* hasita Harold Robbinsen eleberrietaraino). Stewart Home, berriz, laurogeigarren hamarkadan Erresuma Batuetan egin ziren *Pagioaren Jaialdi* ezberdinen antolatzaileetako bat izan zen. Situazionismoaren, Art Mail-aren eta Apropiazionismoaren ondorengoak ziren mugimendu ezberdinen parte izan zen Home, eta *Plagiarismo* (ingelesez «plagio»-tik bereizezina) edo Neoismo bezalako izen ironikoak hartu zituzten manifestuak idatzi zituen haientzat. Mugimendu segida haien helburuek ezaugarri inkonformista nabarmen bat zuten: alde batetik kontsumo gizartearekiko eta «kulturaren merkantilizazioarekiko» (*commodification of culture*) punk tankerako arbuio anarkistaren isla ziren, testu, programa eta esloganak erabiliz *gogatzeko arma masibo* gisa gizartea eraldatzeko; bitartean, beste aldetik, kulturaren demokratizazio antzeko bat proposatzen zuten, irakurle eta egilearen arteko rol aldaketa bat autolaguntzarako gidaliburuen bertsio *hiperironiko* baten bidez: DIY literatura (*Do it yourself*).

Bai Ackerrek nola Homek, XX. mendeko azken bi hamarkadetako mugimendu *plagiaristekin* gehien konprometitu diren idazleak beharbada, erlaziokorapilatsua mantentzen dute Jabetza Artistikoaren

esparru juridikoekin. Lehenak bere burua defenditu behar izan zuen jabetze feminista eta subertsiboek eragin zituzten kritika eta mehatxu juridikoengandik. Honek bere burua publikoki defendatzera eta bere plagioen garrantziari ñabardura batzuk eranstera eraman zuten. Bigarrenak bere idatzietan ohar bat ipintzen zuen aurretik, non esaten zuen materialen «banaketa, erreproduzioa eta kopia» baimentzen zirela, XXI. mendeko *Creative Commons* lizentziei aurrea hatzen dien *anticopyright* baten modura. Antolatzaileen ezkortasuna gorabehera –Homereren arabera Festivals of Plagiarism haiek porrot hutsa izan ziren- begi-bistakoa dirudi esperientzia hauek eta beste batzuek geroko mugimenduengan eragin gogoangarria izan zutela, hala nola Luther Blisset eta Wu Ming kolektiboengan zein jabetza eskusiboan oinarritzen den autoretza modernoa eta kultur produkzioaren beste forma kapitalistak zalantzan jartzen dituzten beste plataforma batzuegan.

4. Postmodernitate berantiarraren estetika: plagiarismoa, postpoesia eta afterpopa

Egindako azaleko errepasso horrek ondorio behin-behineko batzuk ateratzera eramaten gaitu. *Plagiarismoa*, sorkuntza-prozedura edo nozio programatiko bezala, mugimendu eta garai askotan egon da presente, nahiz eta garrantzi berezia bereganatu duen abangoardiei eta Postmodernitateari lotuta. Gaur egunean ezaugarri hau areagotu egin da eta asko dira aldarrikatu edo onartzen duten mugimenduak: Postpoesia, Afterpopa, Plagiarismo Punka, Postplagiarismoa, Copyfighta, edo, arte plastikoetan César Reglerok praktikatzen duen Poesia Bisual Apropiazionista bezalako proposamenak.

Era berean, nabarmendu behar da Ziberkulturak (garai teknologiko hauetako modalitate generikoa beste guzien gainera) prozedura plagiarista edo apropiazionisten baliokideak diren formak orokortu dituela, hiperesteka (hizkuntza) edo komunitate (Sarea) nozioak bezalako funtsezko osagaien bidez autoretza kolektiboki eta betiere modu erlatiboan erabakitzen delako. Modu honetan fandomek fikzio kolektiboak (edo agian «masiboak» deitu behar genituzke) jarraitzen dituzte, irakurlea bai dokumentu autentikoetara (jabetza eskubideen titularrek sortutakoetara) eta bai kolektiboki idatzitakoetara (askotan jatorrizko materialaren copyrighta hausteagatik salatuak direnetara) igortzen duten testuetan. Beste artista batzuk artefaktu literarioen aukera zibernetikoez baliatzen dira, idazmenaren eta irakurmenaren premisa funtsezkoenen inguruan pentsatzera eramaten gaituztelarik. Honela Belén Gache artista eta ikastun argentinarrak edo Amélie Dubois² frantsesak Pierre Menarderen figura eta (komenientziaz) «plagiaristak» deitu genitzakeen prozedurak landu dituzte.

OHARRAK

2 | Ilkus Belen Gacheren *Coloquio perpetuo*. Alonso Quijano eta Sanchoren arteko elkarrizketa aleatorioen generatzailea hemen: <<http://textodigital.com/P/Q/CP/>> [24/04/2011]; baita Amélie Duboisen *Idazmakinak* (*Machines à écrire*), Guliverrek aurkitutako asmakuntza absurduetan inspiratuak: <<http://amelie.dubois.syntone.org/?p=134>> [24/04/2011].

Hala eta guztiz ere, literatura konbentzionala ez da proposamen erradikal edo kontrakulturalago horien kezketatik aparte geratu. Aspaldi da plagioa eta idazkuntzaren naiz autoretza artistikoaren erabaki ezinako beste muga batzuk fikzio garaikidearen gai begikoak bihurtu zirela, ipuinetan, eleberrietan, pelikuletan edo antzerki-lanetan. Honela, espainieraz idatzitako literaturan, adibidez, honako obra eta egileak aipatu ditzakegu: Alberto Laiseca idazle argentinarraren *Por favor ¡plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente)*; Ricardo Pigliaren «errepikapenaren eta plagioaren estetika», hau ere argentinarra; Edmundo Paz Soldán perutarren fikzioak (*Río fugitivo*, 1998, 2008); edota Pablo Sánchez (*La caja negra*, 2005), Pepe Monteserín (*La conferencia: el plagio sostenible*, 2006) eta José Ángel Mañas (*Soy un escritor frustrado*, 1996ko eleberria, Frantzia Patrick Bochiteyk zinemara eraman zuena *Imposture* izenburupean) espainiarren lanak. Gertakari hau ez da soilik mundu hispaniarraren ezaugarri bat: 2004an, David Koeppek *Secret Window* izendatu zuen Stephen Kingen aferari buruzko best-seller baten egokitzapena, Johnny Depp *globalizatu*a zuela protagonista; eta beste egile batzuek ere erabili dute plagioaren gaia beren istorioen oinarri bezala, Martin Suter suitzarrak kasu (*Lila, Lila*, 2004). Latitude guztietako beste hainbat adibide da posible.

Nabarmenezkoa iruditzen zaidan beste alderdi bat plagioaren inguruan piztu diren eskandalu mediatiko eta judizialen ugaritzea da. Azken urteetan badirudi kasik aurreikusi daitekeela prestigio edo arrakasta komertzial gehien duten autoreak autoretza faltsuaren, imitazioaren edo besteen materialen jabetze ez egokiaren akusazioen jomuga izango direla. Gatazken ugaritze honek azalpen ekonomikoez gain azalpen epistemologikoak ditu, nire ustetan egungo produkzio kulturalari berezkoak zaizkion kontraesanekin zerikusia dutenak. Batzuetan, idazleen arteko tirabirak beren aldetik idazlearen kondizio postmodernoarekin narrazio eta testigantza bihurtzen dira, Marie Darrieussecq egile frantsesarekin (*Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, 2010) edo Neal Bowers iparramerikarrarekin (*Words for the Taking: The Hunt for a Plagiarist*, 1997) gertatzen den bezala.

Bai fikzioaren ikuspegitik eta bai ikuspegi teorikotik plagioaren, simulakroaren eta aipuaren errepresentazio konpultsiboarekiko erakusten den interesaren lehen azalpen bat honako interpretazio hau litzateke: Postmodernitatea bere ezinegon eskatologikoei aurre egiteko modu bat da. Zentzu honetan, literatura globalizatuari korrante estetiko zabalagoekin amankomunean dituen trazu autoerreflexiboak ageri zaizkio. Tematizazio hau singularitasun eta benetakotasun kulturalaren balore tradizionalak alderantzikatzen dituen prozesuetara bideratzen da, bereziki erreproduzio masibora, erantzunak sortzeko ahalmena duten prozesuetara, klonaziora, eta objektuen biderkatze esponentzialera. *Postmodernitate berantiarra* liburuaren kritikoek,

hala nola F. Jameson, Paul Virilio, Homi Bhabha (hibridazioa), Agustín Fernández Mallo (Postpoesia) edo Eloy Fernández Porta (Afterpop), Linda Hutcheon edota *Critical Art Ensemble (plagio utopikoa)* kolektiboaren ekarpenek – esanguratsuenetakoak iruditzen zaizkidan batzuk bakarrik aipatzeagatik – diskurtso artistiko garaikidearen nonahiko izaera polimorfoa azpimarratu dute, medien aniztasuna berarekin integratu eta obren gorputzetan nahiz erabilpen eta irakurketa modu posibleetan txertatzen duen diskurtsoa.

Honaino gogoratutakoak badirudi balantza alde batera makurtzen duela, *plagiarismoa* arte garaikidearen ezaugarri komuntzako etiketa partikular eta iragankor bezala interpretatzeko; edo zehatzago: arte garaikideak areagotu dituen aukera estalientzako. Azken batean, iragan mendearen lehen hamarkadetatik hasita kritika behartuta zegoen testu bakoitza intertextu bezala irakurtzera; idatzitakoaren errekursibitatea, bere arrastoei jatorri askoz urrunagoetarainogaramatzatena, idazkuntzaren gaineko hausnarketa mendebaldarraren hasieratik ere. Hitz gutxitan, Plagiarismo mugimenduaren ustezko bereizgarriak arte garaikidearen ezaugarri komunak besterik ez litezke izango: autoerreferentzialtasuna, zehazgabetasun semantikoa, diskurtso heterogeneoak sartzea, jabetza juridikoaren gainezkatzea, etab.

Azken puntu hau argitu behar da ordea, badirelako arrazoiak baita ere korrante hauek biltzeko eta batasun programatiko eta bereizgarritasun literario batera jotzen dutela pentsatzeko. Aurretik seinatu dudana bezala, asko dira «*Plagiarismo*» izena beren kolektiboa deitzeko erreklamatu duten idazle eta taldeak, momentu ezberdinetan eta toki ezberdinetan, azken urteetan barne. 2005ean erakusketa bat antolatu zen izenburu horren pean Madrilgo Casa Encendidan. Erakusketak eremu ezberdinetako artista, ikastun eta pentsalariak barne hartzen zituen. Hausnarketa eta analisi obrez nahiz jabetzeen eta *détournements*-en adibide ziberliterario, musikal edo multimediez osatuta zegoen. Komeni da baita ere Plagiarismo erakusketaren komisarioek, Jordi Costa eta Álex Mendívilek, arte garaikideari eta aparatatu juridiko nahiz industria kulturek arte garaikideaz egiten zuten erabilpenari egindako kritikak gogoratzea:

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).

Hemen datza, nire ustetan, artikuluan aipatutako mugimenduak eta laurogeigarren hamarkadako Plagioaren Jaialdietako parte-hartzaileak mugimendu bateratu bezala eta identitate estrategiko nahiz ideologiko bezala hartu ahal izateko bilatu behar den elementu

kohesio-emaile eta bereizgarriaren argumentu nagusia. Izan ere, antolatzaileek *Copyleft* eta *Copyfight*-aren ordezkari garrantzitsuak sartu zituzten erakusketan (Lawrence Lessig kasu, *Free Culture* enblematiko eta eragin handiko harren egilea), copyright kapitalistaren ereduaren alternatibak, bere garaian Neoismoaren postulatuak ziren bezala, eta horrela kutsu kritiko, politiko eta ideologiko argia eman zioten. Zentzu honetan nabarmendu behar da Letrismoa (Artearen Grebaren eta Neoismoaren jarraitzaile zuzena) bezalako inguruko proposamen batzuek *Plagiarismo* (2005) barnean bildutako egile eta artisten ideia utopiko eta inkonformista berberak konpartitzen dituztela.

Hala ere, batasun ideologiko eta markatutako helburuen batasun azaleko honetaz gain, gertaera eta ekintza puntual hauetaz harago, badirudi artista eta kritikoez ez dituztela beste korrante postmodernoen ezberdinak diren postulatu estetiko edo praxi artistiko komunak erakusten. Plagiarismoa mugimendu artistiko bezala existitzekotan (formarik iragankorrenetan ere) tipo oso berezia osatuko luke ohiko organoak falta zaizkiolako, bere parte-hartzaileek mugitzeko halako askatasun bat gordeko balukete bezala, batasun asmoak baliogabetuko lituzkeena.

Guzti honengatik, hainbat ondoriotara iritsi gaitzke. Alde batetik, garai bakoitzean eta interpretazio murriztaileekiko paraleloan, beti existitu izan dira elementu literarioen ohiko errepresentazio edo limite konbentzionalak hautsi dituzten proposamenak, eta plagiarismoa (maiuskularik gabe) hezuramaitze postmodernoa izango litzateke. Kontrara, badirudi Plagiarismoak funts gehiago duela jabetze- edo testuartereko prozedura erradikal bezala korrante edo mugimendu literario zehatz baten izendapen bezala baino. Nazioartereko mugimendu ezberdinek esplizituki erreklamatu badute ere, eta guztien arteko interes eta eragin amankomunak topatzea posible bada ere, badirudi Plagiarismoa artearen aukera utopiko bat dela, eta ez mugimendu koherente eta kohesionatu bat. Hauxe da momentuz egiaztatu daitekeena. Dena dela, oraindik goizegi da korrante hauek noraino eramango gaituzten esateko, eta luzarora bat datozen proposamen estetikoekin mugimendurik sortuko ote den jakiteko.

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.