

NÚMERO 11  
ISSUE 11

2017

**PLAGIO Y TRADUCCIÓN, O LA TRADUCCIÓN COMO PLAGIO**

José Francisco Ruíz Casanova

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge  
Universitat Pompeu FabraRecibido: 10 julio 2017  
Aceptado: 20 octubre 2017

Anthony Grafton, en su historia sobre *Falsarios y críticos* relata el siguiente episodio:

Galeno –médico, escritor y a su vez excelente crítico textual– halló cierto día, expuesto a la venta en el barrio de las librerías de Roma, una contrahechura titulada *Galeno médico*, lo que le impulsó a escribir todo un volumen en el que se distinguieran sus obras auténticas de las completa o parcialmente falsas que circulaban bajo su nombre [...] Galeno consideraba que la capacidad de identificar un estilo personal era la mejor demostración posible de que un lector poseía una formación literaria sólida.

El médico de Pérgamo, pues, confiaba en la crítica y el estudio literarios como métodos de detección de las falsificaciones y los plagios. Obviamente, en el mundo digital de nuestra actualidad, un plagio, si el texto está alojado en la red, se detecta en minutos, y sin necesidad de conocimientos, ni de erudición, ni de lectura siquiera. Pero, como Grafton señala a continuación:

Los textos que afirmaban provenir de fuera del mundo helénico suponían, en ocasiones, un problema analítico más complejo. Para las obras en griego, Dionisio de Alejandría podía detectar fácilmente que una misma persona no habría escrito nunca el «intachable» evangelio de San Juan y los «barbarismos» y «solecismos» de la Revelación. Pero, ¿qué control podía ejercer un griego sobre lo que se presentaba como una traducción? La tradición filológica precedente no tenía respuestas para esta cuestión.

Y podemos añadir que seguimos sin tenerlas. Una cuestión es detectar el plagio entre dos traducciones al mismo idioma, esto es el plagio de una sobre la anterior; y otra cosa, más compleja o, al menos, que requiere mayor dedicación y tiempo, es detectar que un texto que se presenta como original es, en realidad traducción de otro escrito en otra lengua. Y he aquí donde conceptos como el de *autoría, imitación, lectura, cita, copia o plagio*, en modo algunos ajenos a la propia historia de la literatura, pasan de ésta a la historia de la traducción con mayor o menor fortuna, con mayor o menor frecuencia.

En 1920 Luis Astrana Marín, conocido cervantista, quevedista y estudioso de la literatura áurea, sumido como estaba en la traducción de las *Obras completas* de Shakespeare, fue topando en su camino con dichas o no tan dichas coincidencias al cotejar algunas de las traducciones a nuestra lengua que, desde la primera de Moratín, en 1798, se habían hecho. Los materiales y el cotejo terminaron formando parte, como capítulo, de su ensayo *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios*. Astrana se fija en las traducciones de *Hamlet* y de *Romeo y Julieta* firmadas por Gregorio Martínez Sierra, en cuyo prólogo se lee:

No vais a leer una adaptación, ni una interpretación, sino una traducción, y traducción literal. He puesto con el mayor cuidado, con la más fervorosa admiración y la más escrupulosa reverencia –nótese esto bien– el prodigioso verso inglés en prosa castellana, precisamente por conservar lo más exactamente posible la forma y el ritmo peculiares a la obra original.

La apostilla de Astrana a tales palabras no tiene desperdicio:

Y lo peor es que añade que ha suprimido algunas líneas, pocas, por ser «meros, aunque prodigiosos, alardes de versificación, y algunos chistes, porque hubiesen alargado el texto

*inútilmente* [!], *restándole interés*». ¿Se dio nada parecido? ¿Hubo tal irreverencia y semejante falta de respeto al público? Y ¿en virtud de qué don sobrenatural Martínez Sierra le enmienda la plana a Shakespeare? ¿En qué mesa comieron juntos *Margot* y *El mercader de Venecia*? Repetimos que no ha traducido bien un solo verso, por lo que puede darse como seguro que no sabe inglés, a lo menos en aquella gran medida que se requiere para entender a Shakespeare; que no ha suprimido unas pocas líneas, como ficticiamente dice, sino hasta personajes, escenas íntegras y párrafos completos –aquí se los transcribiremos– y adicionado lo que luego se verá. Aún escribe en el expresado prólogo: que Shakespeare es «*el más irresponsable lírico*», y que la obra del autor inglés «*tampoco ha menester notas ni comentarios*».

Y esta introducción al análisis de los sucesivos plagios, errores, supresiones y todo tipo de atropellos cometidos por Martínez Sierra sobre el texto de Shakespeare y de sus traductores españoles anteriores viene prologada con carta de presentación previa:

Nos vamos a ocupar de D. Gregorio Martínez Sierra como traductor de Shakespeare, prescindiendo momentáneamente de su condición de plagiaro, pues en este aspecto llegó a cuanto puede concebirse; y a tal punto, que un periódico de la Corte –*El Debate*– pudo, en una ocasión, demostrar el plagio de cierta comedia suya, arramblada del francés con poco disimulo. De propia minerva, el autor de *Canción de cuna* puede escribir cuanto se le antoje, azucarado o sin azucarar; pero verter y comentar a Ibsen, sin catar palabra del creador de *Hedda Gabler*; a Maeterlinck, ocurriéndole lo propio, y, sobre todo, atreverse con Shakespeare, es tocar a empresas para que no fue llamado.

Astrana deja caer de pasada lo que era en su tiempo –y había sido en los dos siglos anteriores, sobre todo en el XIX– uso común entre muchos autores: tomar una obra extranjera, desconocida o, sobre todo, no traducida al español, traducirla y venderla como obra original: el traductor como plagiaro, esto es, la traducción al servicio del plagio, pues el fraude, en estos casos, no consiste en *reproducir* la obra original para presentarla como versión en otra lengua, sino utilizar la transmutación lingüística para borrar firma y autoría del texto. En este orden de cosas, vale ya la denuncia que lanzara Juan Valera en 1898:

Empezaré por poner un caso que presumo ha de ser frecuente. Supongamos que un autor dramático toma una comedia francesa o de otro cualquier país: la traduce con gran libertad, cambiando no poco para disimular que la traduce; traslada a los personajes de Francia o de Alemania a España; les quita el nombre extranjero que llevan y los confirma apellidándolos Fernández, González o Pérez. No he de negar yo que esto llegue a hacerse tan bien, que quien lo haga enriquezca nuestro teatro con una nueva joya; pero, en la mayoría de los casos, tendremos que convenir en que el traductor, adaptador o arreglador del drama extranjero incurre en varias faltas que tienen apariencia y tal vez ser real de delitos. Hurta al autor extranjero, privándole de los derechos que, como tal autor, el traductor debe pagarle; bastardean acaso nuestra literatura, introduciendo en ella mil galicismos o barbarismos, ya que no de palabras y de frases, de pensamientos; y luchan con ventaja, y valiéndose de armas que debieran estar prohibidas, con otros autores que se afanan por escribir, y sin duda escriben obras verdaderamente originales. En mi sentir, pues, el autor dramático que traduce, arregla o desarregla y disfraza las producciones de otro, es merecedor de grave censura y debe ser tildado de plagiaro.

La nueva lengua, en estos casos, hace de filtro opaco que anula la existencia de la *palabra original*: se produce, así, el *crimen perfecto*, el borrado total del texto original, del nombre de su autor, de su lengua, reescribiéndose para ello, en algunas ocasiones, todas las *marcas* topográficas u onomásticas y todas las deixis culturales –incluyéndose aquí formas de expresión, frases proverbiales, etcétera– o, también, haciendo desaparecer elementos del texto (situaciones, personajes, episodios completos) o sustituyéndolos por otros de la propia cosecha del traductor-plagiaro.

Pero las *artes* de Martínez Sierra no se limitan a la simple traducción-plagio o a la reescritura de argumentos que no son propios, sino que, ataviado con la túnica académica de traductor, amén de convertirse en el falsario editor que Astrana denuncia, toma también –literal o parcialmente– soluciones cuando no partes enteras de traducciones antiguas de Shakespeare, en concreto del *Hamlet* de Leandro Fernández de Moratín, de 1798: Astrana dedica un capítulo entero a desvelar el centenar de versos que Martínez Sierra *roba* al pionero de la traducción shakespeariana en España. En tales circunstancias, esto es, cuando un traductor acomete una nueva versión de un autor ya traducido, es evidente que las traducciones anteriores son, para bien y para mal, un material que debe conocerse, estudiarse y que, en las más felices ocasiones, supone una frontera natural e infranqueable que el nuevo traductor debe sopesar muy bien antes de permitir que se den, en sus palabras, *felices coincidencias*: tales *felices coincidencias*, si se dan en número significativo, prueban una de estas dos cosas: o que el nuevo traductor nada nuevo tiene que aportar, por incapacidad propia, o que la pretendidamente *nueva* traducción quizá no sea necesaria, o no sea él quien esté llamado a escribirla.

Este episodio aquí traído (el de Astrana y su denuncia de Martínez Sierra), uno entre muchos, y que no afecta sólo a obras de carácter literario sino que también sucede en el ámbito académico, debe llevarnos a reflexionar acerca de las modalidades del plagio literario en lo que hace a la traducción, pues, como se verá, aquí el recurso de la transposición de

lenguas, la técnica y el conocimiento de dos lenguas (la extranjera y la propia), así como la dificultad añadida que supone detectar tales plagios, bien por desconocimiento de la obra plagiada, bien por desconocimiento de la lengua extranjera, o bien porque no existe un recurso de cotejo más allá del análisis pormenorizado (cuando éste es posible porque, por algún medio, hemos llegado a tener ambas obras una al lado de la otra), todos estos factores contribuyen a veces a sepultar el *descubrimiento* durante años, si no décadas.

De cómo algunos (malos) traductores han querido hacer suyas las ideas que no lo son muchos ejemplos ofrece la historia. Uno que a menudo recuerdo es el de la preceptiva de Batteaux, en lo que hace a la traducción: una serie de reglas de imposible cumplimiento pero que se tomaron por autoridad en gran parte de Europa en el siglo XVIII y que dos traductores españoles tomaron por preceptiva propia y así la plasmaron (esto es, traducida) en sus notas acerca de cómo habían traducido autores tan dispares como Isócrates o Fénelon. En 1789 el prestigioso helenista Antonio Ranz Romanillos presenta su traducción de Isócrates en estos términos:

Ya es tiempo de decir, aunque brevemente, qué reglas son las que he procurado observar en mi traducción, para hacer mi trabajo lo más útil y provechoso que me fuere posible. Y en primer lugar, siendo mi fin en esta obra, el que arriba dexo indicado, es bien claro, que me he propuesto traducir a Isócrates de modo que le halle qualquiera, y reconozca mi versión, y que pueda servir ésta en alguna manera original: así como la copia de un retrato, si está bien hecha, pasa por él muchas veces, sin que tenga motivo de echar menos el retrato mismo aquel que ha llegado a conseguirlo. Y para esto, que acaso será empresa superior a mis fuerzas, he puesto el mayor cuidado en no alterar ni el orden de los pensamientos, ni el de las ideas, porque éste las más de las veces es natural, y quando no lo sea, algún motivo debió de tener el Autor para escogerle; en conservar a los periodos los mismos miembros, y la extensión misma que tenían; en no quitar ninguna conjunción, y colocar los adverbios en el mismo lugar que en el original ocupaban; en dar a las frases simétricas su mismo orden, o colocarlas en otro equivalente; en expresar los pensamientos brillantes con el mismo número de palabras que empleó el Autor; en guardar todas las figuras de sentencia, y aun las de palabra, sino copiando las mismas, poniendo por lo menos en su lugar otras semejantes; en excusar quanto he podido las paráfrasis y circunloquios, por conocer que con ellos se desfigura sumamente el texto; y en una palabra, en no separarme en nada de la dicción de éste, sino es quando me han precisado a ello la claridad, que es siempre la primera dote del estilo, y sin la que se hacen infructuosas todas las demás, o la naturaleza misma de las obras que traducía. Porque como éstas son oraciones, no basta presentar y desenvolver ideas; sino que es necesario también dar número y armonía a los periodos y revestir las expresiones de la viveza misma que se notaba en el original, para que así sea uno mismo el efecto que puedan producir en una y otra lengua.

Y, por su parte, otro traductor, Joseph de Covarrubias, en su traducción de las *Aventuras de Telémaco*, de Fénelon, impresas en español en 1798:

No debe tocarse el orden de las cosas y pensamientos [...]. También debe conservarse el orden de los conceptos [...]. Se deben conservar los períodos, por largos que sean, porque un período no es más que un pensamiento compuesto de otros muchos pensamientos que se entrelazan entre sí por sus relaciones intrínsecas [...]. Deben conservarse todas las conjunciones [...]. Los adverbios deben colocarse al lado de los verbos [...]. Las frases simétricas se trasladarán con su simetría o equivalencia [...]. En lo que llama «pensamientos brillantes», debe procurarse que tengan la misma extensión, para no «empañar su brillo» [...]. Es también menester conservar los refranes o sentencias, las figuras de palabra, como la metáfora, las repeticiones [...]. Toda paráfrasis es viciosa: en vez de traducir, se comenta [...]. El último principio es como el reverso del que ha regido los anteriores: habrá que ser infiel al texto «quanto el sentido lo exige para la claridad, o el sentimiento para la viveza, o la armonía para el agrado» [...].

Todo ello, obviamente, sin que ni uno ni otro citen a Batteaux, ni sus *Principes de la Littérature* (1764), que no serían traducidos hasta 1798-1801. En ellos, al referirse a las reglas para traducir, escribía el preceptista francés:

Que no debe alterarse el orden de las cosas, ya sean hechos o razonamientos. [...] Que debe conservarse también el orden de las ideas, o por lo menos de los miembros. [...] Que deben observarse los períodos, por largos que sean, porque un período no es más que un pensamiento compuesto de otros varios pensamientos relacionados entre sí por vínculos intrínsecos [...] Que deben conservarse todas las conjunciones [...] Que todos los adverbios debe colocarse junto al verbo [...] Que las frases simétricas se expresarán con su simetría o un equivalente [...] Que los pensamientos brillantes, para conservar el mismo grado de luz, deben tener más o menos la misma extensión en las palabras [...] Que hay que conservar las figuras de pensamiento [...] En lo relativo a las figuras de dicción, como son las metáforas, repeticiones, caídas de nombres o de verbos, ordinariamente pueden substituirse mediante equivalentes [...] Que los proverbios, que son máximas populares y

que vienen a ser una sola palabra, deben expresarse mediante otros proverbios [...] Que toda paráfrasis es viciosa. Ya no es traducir, es comentar [...] Finalmente, que hay que abandonar del todo la manera del texto que se traduce cuando el sentido lo exige para la claridad, o el sentimiento para la vivacidad, o la armonía para el agrado.

El colmo del plagio o el plagio llevado a la compulsión del copista sin sentido: se reproducen unas reglas de traducción (se reproducen y se traducen) que no sólo no son aplicables a texto literario alguno sino que, además, obviamente, los traductores-plagiadores de Batteaux no siguen.

Volvamos, pues, a la *anatomía del plagio* en su curiosa (y simbiótica) relación con la traducción, y volvamos a ello revisando algunos conceptos. La bibliografía sobre el tema es, aunque no lo parezca, abundante, y no sólo remite a casos mediáticos o de cierta actualidad sino también a la propia historia literaria de nuestro país. Por ejemplo, Manuel Francisco Reina publicó en 2012 su libro *El plagio como una de las bellas artes*; en él se hace un recorrido histórico por la noción de plagio, intertextualidad, imitación o *mimesis*, y se nos recuerdan casos de todo tipo y de todo grado. En las páginas iniciales, se pregunta su autor:

¿Sabe el común de los mortales qué significa el plagio? ¿Es utilizado correctamente dicho término o, por el contrario, y al margen de una élite académica, se usa con desconocimiento de causa e impunemente? ¿Qué diferencia el plagio de la *imitatio*, de la cita de fuentes o del simple y lícito uso de la tradición? ¿Qué es la intertextualidad? ¿Y los negros, qué son los negros en el ámbito de la creación? ¿Son nuevas todas estas cuestiones o terminologías o, por el contrario, tan antiguas como la literatura?

Para, después, recordarnos:

Hasta el siglo I a. C. la palabra *plagium*, como hemos apuntado antes, significaba en Roma el secuestro violento de una persona. Más adelante Marcial, en sus *Epigramas*, extendió el significado de plagio literario, según relata Enrique Anderson Imbert en *Mentiras y mentirosos en el mundo de las letras* [1992].

No deja de tener su gracia que, al referirse a la etimología y la historia de los plagios, otro autor, Lamberto García del Cid, en un libro firmado en «abril de 2005» y «revisado en enero de 2016», *Elogio del plagio (y otras pseudo-erudiciones literarias)*, no haga alusión alguna al libro de Reina, ni para bien ni para mal, ni que éste se refiera tampoco a aquél (caso de que las ideas de García del Cid, cosa que ignoro, se hubiesen difundido en 2005); y esto, aun cuando ambos tratan el mismo asunto y se refieren en términos parecidos la historia del nacimiento del término «plagio» –he aquí un *lugar común*, esto es, un espacio para el que no cabe hablar ni de *cita* ni de *plagio*:

Antes de adentrarnos en el mundo romano aclaremos de dónde deriva el término plagio, pues de ahí procede. El término latino *plagiu(m)* significaba 'robo de esclavos ajenos'. La ley que protegía a quienes eran objeto de estos robos se denominaba *ley flavia*, por haber sido promulgada en época de la familia imperial de los Flavios, o *ley plagaria*, porque los ladrones solían ser castigados *ad plagas*, es decir, a la pena de latigazos. *Plaga(m)*, de donde sale *llaga* en español, era en latín 'azote, latigazo' y también la herida producida por el látigo. Y del robo de esclavos pasó a definir el robo de «obras del espíritu», un ladrón de ideas. Ya Marcial, el gran epigramista bilbilitano, empleó la palabra con el sentido figurado de 'copia o apropiación de una obra o idea ajena', aunque tal significado no cobró carta de naturaleza en nuestra lengua hasta entrado el siglo XIX.

No se trata ahora de determinar quién se inspira en quién, puesto que se trata como he dicho de un *lugar común*, tanto desde la perspectiva de la materia tratada como desde la lógica argumentativa, y retórica, sobre tal asunto. Pero si damos como cronología *ad quem* la fecha de 2012, año en que se publica el libro de Reina, y creemos en lo que imprime García del Cid (esto es, que la revisión final de su ebook tiene fecha de enero de 2016), bien cierto es que, más allá de la coincidencia sobre el *lugar común*, fruto de necesidad argumentativa basada en la etimología del término *plagio*, no hubiera estado de más que el segundo autor en el tiempo citase al primero, máxime cuando ambos tratan del tema que tratan en sus respectivos libros.

Y esto me lleva a dos cuestiones que no pueden pasarse por alto al tratar del plagio y de los plagios: tan importante como la clandestinidad y el empeño que el plagiador ponga en la ocultación de su *fuentes* es la ausencia de cita, pues el plagio y su autor (y este ejemplo que aquí pongo no lo es) borran el rastro del texto escrito con anterioridad. La segunda cuestión, sobre los plagios *involuntarios*, la refiere el propio García del Cid bajo el título de «La criptomnesia como atenuante del plagio», y se cita aquí a continuación:

Carl G. Jung reconoció la poderosa contribución de la criptomnesia a la creatividad. En un artículo de 1905 titulado «Criptomnesia», sostenía que gran parte de la obra creativa de los escritores, poetas, artistas y demás autores era el producto final del procesamiento inconsciente de información previamente adquirida. Ningún acto creativo -ni siquiera la obra de un genio- surge «de la nada». Incluso un verdadero genio, nos dice el psicólogo suizo, confunde su novedad con creación y olvida la verdadera fuente. En esencia, Jung

propone que la criptomnesia es el origen del genio. La criptomnesia es también responsable de otro fenómeno: el plagio inconsciente. En el apartado final de su tesis, Jung yuxtapone largos fragmentos de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche, y un ensayo de Justinus Kerner, a fin de mostrar sus sorprendentes similitudes. Jung se puso en contacto con la hermana de Nietzsche para averiguar si éste había leído algo de Kerner; la hermana le informó que, en efecto, lo había leído en su juventud. De este modo, Jung trataba de demostrar la poderosa influencia de los recuerdos de lo leído u oído en nuestro pensamiento varias décadas posterior, cuando ya hemos olvidado la fuente original de los datos.

La historia del plagio está plagada de casos pero también se dan los *defensores* o *apologetas*: no traeré aquí sus nombres, ni de unos ni de otros, para no conducir estas páginas –*criptomnésicamente*– hasta el reino del *lugar común*.

En 1876, y a raíz de las acusaciones –probadas– de plagio contra Ramón de Campoamor, quien se había apropiado de versos y pasajes enteros de Víctor Hugo, el novelista Juan Valera, autor de un prólogo en el que elogiaba la originalidad de la poesía de Campoamor, se ve obligado a salir a la palestra con una serie de artículos titulados «La originalidad y el plagio». Más allá de las razones personales de Valera o de que, finalmente como dice, le pareciese bien y le consolase que las frases e ideas («absurdas rarezas» las llama) plagiadas procediesen del autor francés y no fuesen, en consecuencia, producto nacional, es muy interesante la pirueta erudita que el novelista emplea para justificar lo injustificable, o, al menos, para salvar su buen nombre como crítico e historiador de la literatura. Viene a decir en estos artículos que aun cuando no pueda sostenerse que la originalidad no exista, pues «alguien inventó, alguien pensó, y alguien dijo las cosas antes de que nadie las dijese», la escritura sería imposible si quienes escriben tuviesen que esperar el hallazgo de algo nuevo. Y tal secuencia del razonamiento viene apuntalada por la pirueta antes referida: Valera aduce los ejemplos de Góngora, fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, Herrera, Cervantes, *El conde Lucanor* y Espronceda o, siguiendo con el tópico aunque en tierras extranjeras, Shakespeare y la *Divina Comedia*; y así, trae a colación todas las *imitaciones* de poetas clásicos griegos y latinos de los que están trufadas dichas obras, tomadas en su lengua y por la historia como modelos literarios. No creo que haga falta insistir más en el hecho: la diferencia entre retomar un tópico, un tema o una imagen de un autor clásico e insertarla, reescribiéndola, reformulándola o subvirtiéndola en otra obra y en otra lengua no es equiparable al hecho de tomar fragmentos de un autor clásico o contemporáneo (el novelista español Francisco Casavella recomendaba escoger autores muertos, porque protestan menos), traducir dichos fragmentos e insertarlos en una obra propia o hacerlos pasar por la obra propia toda. Al asimilar la asunción de la tradición, la imitación o *mimesis* con el plagio, Valera cree salvado su honor y, de paso, el del poeta acusado por otros y por él defendido:

Lo contrario es, no obstante, lo que se observa en toda la historia de la cultura humana, y singularmente de la poesía. La transmisión, la copia, el remedo es un hecho constante. Lo verdaderamente original, o es más escaso de lo que por lo común se cree, o se pierde en fuentes desconocidas allá en la noche de los tiempos. De aquí la manía o la exageración al menos con que ciertos eruditos, cada cual según su afición y la índole de sus estudios, buscan el origen de todo, ya en Egipto, ya en la India, ya en otra civilización primitiva, de donde para ellos proceden ciencias, filosofía, religión, artes e industria.

Se defiende, en definitiva, el plagio, aun a costa de arremeter contra la historia de la cultura y el conocimiento de la tradición: la de Valera es una crítica semejante a la que con el ingenio que le caracterizaba tildó Pedro Salinas, despectivamente, como *crítica hidráulica*: la erudición que explica las fuentes o busca los orígenes perdidos de los textos.

Los casos que la bibliografía recoge son muchos, tantos como se desee sondear, explorar, analizar o encontrar: en la literatura española del siglo XX, y siempre relativos a traducciones o adaptaciones de las palabras de autores extranjeros, se han recordado en varias ocasiones el episodio de Neruda y Tagore (y el consiguiente enfado de Juan Ramón Jiménez, traductor, que no era, de Tagore) o el de Jaime Gil de Biedma y sus *pastiches* de la poesía inglesa, y otros menos conocidos aunque también demostrados, como el de los pasajes íntegra o parcialmente traducidos de la bibliografía inglesa que sirvieron a Luis Cernuda para engrosar su *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* (1958). En realidad, los *plagios*, préstamos, citas sin entrecomillar, traducciones y/o adaptaciones, etcétera, que Cernuda aplicó en su libro se dan con tal frecuencia y abundancia que podría incluso ponerse en duda la autoría de buena parte de lo reunido en dicho libro. Cernuda toma párrafos, traduce, extracta ideas o se inspira de modo muy directo en obras de J. A. K. Thomson, Herbert Ead, J. L. Lowes, I. A. Richards, Thomas Jefferson Hogg, Lord Houghton, Harold Nicholson, T. S. Eliot, William Hall Griffin, Edmund Gosse, además de los trabajos, notas e introducciones de los editores de las ediciones críticas en inglés de los poetas estudiados. En fin, el plagio supone una actividad tan frecuente que incluso ha dado materia para una tesis doctoral titulada, con ambiguo e inquietante sustantivo último, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*.

Harold Bloom desentrañó el término *influencia* en un ensayo ya clásico de 1973. Bloom, acertado como casi siempre, excesivo como casi siempre, formulaba en aquel libro su teoría basada en los conceptos de *misreading* y *misinterpretation*. La lectura es, sin duda alguna, el alimento de la escritura: sin la primera no existe la segunda, de modo que los escritores (esos *lectores singulares*) terminan produciendo sus textos en un alambique de cuyos resultados finales casi nada puede anticiparse. Para Bloom, «los errores de interpretación constituyen necesariamente el estudio del ciclo de la vida del poeta como poeta», de modo que la *imitación*, tal y como la definiera Ben Johnson, consiste en «ser capaz de convertir la sustancia o las riquezas de otro poeta en algo que uno pueda usar»; con tal bagaje llega Bloom a enunciar el que considera «principio central de mi argumentación»:

Las influencias poéticas –cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos–, siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir.

Nótese el punto central de tal argumento: la *imitación*, la *influencia* supone la *corrección* y, por tanto, la *mala interpretación* o la *mala lectura*; el plagio, por el contrario, cabría decir, supone la literalidad interpretativa, la copia, la reproducción y la parte meramente mecánica de la lectura.

Probablemente Aloysius Bertrand (1807-1841) contribuyera en poco, nada o incluso en contra de sus intereses al presentar a Renduel, el editor parisino con quien proyectaba editar su *Gaspard de la Nuit. Fantasies a la manière de Rembrandt et de Callot*, un libro que, además de proponer una nueva forma textual (el poema en prosa del que Baudelaire se reconocería deudor), resultaba coincidir en parte de su título con las *Fantassiestücke in Callot Manier* (1814) de E. T. A. Hoffmann, cuya traducción Renduel había publicado unos años antes de tener en sus manos el manuscrito de Bertrand. Creo que a Renduel no debió de parecerle buena idea tener dos libros con el mismo o similar título en su colección, uno de autor alemán, en traducción, y otro original francés que el lector de catálogos podía conjeturar como un derivado, imitación o continuación del texto de Hoffmann. Quizá, aun así, se concediera unos minutos antes de tomar la decisión de posponer *sine die* la edición de Bertrand; y quizá en esos minutos, hojeando el libro o leyendo el texto titulado «Gaspard de la Nuit», que sirve de prólogo al volumen, topase con esto, aunque en francés en su caso:

Señor: no somos sino los copistas del creador. La más magnífica, triunfante y gloriosa de nuestras obras efímeras nunca es más que la indigna falsificación, que el resplandor apagado de la menor de sus obras inmortales. Cualquier originalidad es un aguilucho que no puede romper el cascarón de su huevo salvo en los nidos sublimes y fulminantes del Sinaí.

En el extremo opuesto a la contención escritural de Bertrand cabría situar la obra de Ramón Gómez de la Serna, quien, entre otros miles de textos, dedicaría un retrato literario al escritor francés. Cabría preguntarse ahora si la extensión y variedad de la obra de un autor facilita el plagio o si, por el contrario, el plagio discrimina entre lo muy popular y lo poco conocido, entre lo sobresaliente y lo anodino. Sea como fuere el autor madrileño escribió, en sus *Nuevas páginas de mi vida*, un breve capítulo «Contra los plagiarios» donde se lee una frase de atribución dudosa («En la literatura solo es lícito el robo cuando va seguido de asesinato»), que apostilla con lo siguiente:

Hay quien se ampara en una frase antigua de Goethe: «Nada se puede pensar que no haya sido pensado antes», pero Goethe dijo eso pensando en que la casualidad crea la coincidencia, pero no la premeditación, estando al ojeo para pensar copísticamente lo que alguien pensó y publicó alguien.

Cabría, no obstante, abandonar por un momento el lenguaje jurídico –o judicial– con que se afronta habitualmente el tema del plagio e intentar ver en el plagiario a un *lector privilegiado*, un lector atento que descubre lo que otros pasan por alto, o que ve lo que otros no ven o no conocen, o que descubre lo que para otros no existe; pero, claro está, incluso si se contempla esta posibilidad, la transmutación (de firma, de palabras, de lengua, de estructura e incluso de estilo) que conlleva plagiar un texto no deja dudas acerca de la «premeditación» a la que se refería Gómez de la Serna, ni aun cuando queramos ver en todo ese esfuerzo de escatima la labor y las artes de un plagiador que es, indudablemente, escritor. Según el autor de *Automoribundia*, «la originalidad produce, sin embargo, en el gregario mundo cierto enojo secreto y por eso el plagiario cuenta con una traidora complicidad que le disculpa y le tapa». El plagio existe, pero como todo texto, existe en sus lectores, y de entre todos ellos, en ocasiones, alguno percibe la no tan *feliz coincidencia* entre lo que se lee y lo recordado como leído: en determinados ámbitos, la denuncia es inmediata y fulminante; en otros –pongamos por caso el ámbito académico–, no siempre. De modo que el lector se convierte en co-autor del plagio, no sólo encubridor, sino corresponsable: incluso en las bibliografías académicas más rigurosas se citan –por desconocimiento del plagio o con conocimiento de éste y temor cerval al plagiario– obras que son copia de otras obras.

El plagio es un *acto de violencia* sobre el texto: se produce una relación de fuerzas (entre el texto original y el plagiado, entre el plagiador y los lectores del plagio) cuyo destino es la clonación de la obra original, de todos sus aspectos textuales, excepto –obviamente– la firma: en este sentido, el plagiador ignora o hace caso omiso a la idea de que la firma de la obra no es sólo el nombre que figura junto al título de la misma sino, por definición, todos los elementos textuales, paratextuales, estilísticos e ideológicos del autor original. Por mucho que se esfuerce, la firma del texto nunca desaparece.

Así pues, desde la copia burda y literal, pasando por la *transmutación* y la *transmigración* de elementos del texto plagiado, la traducción encubierta o las mal llamadas y peor usadas *adaptaciones*, la variabilidad del plagio llega en ocasiones hasta lo que podríamos definir como *inspiración*. En tales casos, la obra original no se copia ni se traduce literalmente, no se transmuta ni se deforma, sino que su lectura (o simplemente su conocimiento) es el fósforo que enciende la llama del escritor sin ideas, del escritor acuciado por los plazos de entrega o del escritor-galeoto. Es lo que, por ejemplo, podría verse en el siguiente caso: Alexandre Dumas, padre (1802-1870) publica en 1844 el cuento *Histoire d'un mort racontée par lui-même* (1844), que se traduce al español diez años después, en 1854. Pues bien, el prolífico novelista sevillano Manuel

Fernández y González (1821-1888), que llegaría a tener contratados varios taquígrafos del Congreso, que distribuía en diferentes habitaciones de su casa y a los que dictaba diferentes novelas de manera simultánea, publicaría por entregas en 1857 una novela titulada *Historia de un hombre contada por su esqueleto*. Más allá de los títulos pocas coincidencias hallaremos entre uno y otro libro; pero para alguien como Fernández y González, con *inspirarse* en el título de otro tenía más que suficiente.

El mundo como *autógrafo* o como *facsimil*: he ahí los dos extremos de una trenza que denominamos *cultura*, pues, como bien se nos recuerda, el plagio es consustancial a la *recepción* del objeto artístico, sea éste obra plástica, musical, literaria o cinematográfica. Y me viene aquí un recuerdo de *inspiración* que atraviesa géneros: aquellos *tacones lejanos* de Almodóvar que los protagonistas ven y oyen desde la ventana a ras de acera de un sótano y la historia de *El tragaluz* de Buero Vallejo.

Concluamos; sinteticemos y reubiquemos lo dicho hasta ahora. El plagio obviamente, es una categoría de escritura o, mejor, de *no-escritura*, de reproducción mimética de un texto ya existente, que comparte con otros procedimientos (la *imitación*, la *lectura*, la *glosa* o la *cita*) algunos rasgos, aun cuando sea en el plagio donde todos estos caracteres (la reproducción, la lectura y la copia) se den en calidad extrema, tanto como para borrar la firma del original, suplantar la autoría y, en casos como los de las traducciones fraudulentas, permutar la lengua de un texto original por otra lengua en un texto que se pretende original. En el plagio se dan, pues, todas las coincidencias con el original, pues de una copia se trata: la coincidencia formal, la coincidencia semántica (no siempre la léxica) y la coincidencia sintáctica. El plagio no es *imitación*, en su sentido clásico, no es *mimesis*, ni *glosa*, ni *cita* de un texto que se toma por fuente. La *imitación*, como bien recordaba Alejandro Cioranescu, únicamente renuncia a la *originalidad* para centrarse en la mecánica de la «reproducción libre»:

La imitación, en efecto, no excluye, sino que supone, aunque en grado muy variable, la presencia de una voluntad creadora. «Supongamos, sugiere Goethe, que la imitación resulta perfecta: lo único que ganaríamos sería disponer de dos ejemplares en lugar de uno.»

En la aduana crítica del plagio y de su detección se hallan implicados varios factores: por una parte, la notoriedad literaria del autor plagiado y la notoriedad –por el motivo que sea– del plagiador; por otro, la capacidad de la crítica, de la filología y, sobre todo, de la lectura atenta de los textos. El autor plagiado puede que no ejerza su derecho de réplica o de reclamación, o que no pueda ejercerlo; el plagiador puede que ejerza toda su fuerza contra la denuncia, pues el plagio se muestra, en cuanto acción acultural, no sólo contrario a la crítica sino hijo de la mala praxis crítica: nadie plagia lo que no es sobresaliente, lo que no interesa, lo que está mal escrito o nada nos dice como seres culturales, como lectores; de modo que, aun sin pretenderlo, el plagio tiene un componente crítico, más o menos informado, más o menos riguroso, que puede ir desde el perfecto conocimiento de la materia plagiada o el autor objeto de plagio hasta la simple noticia volandera llegada a oídos y conocimiento del plagiador de manera totalmente involuntaria, pues, en tales casos, acompaña al impulso del plagio la más absoluta ignorancia y la más absoluta falta de respeto por el valor cultural.

Mas como decía, si hay un caso en el que resulta imposible o muy dificultosa la detección del plagio –paradoja todavía hoy de nuestros, por otra parte, tan informáticos tiempos–, dicho caso es el de las traducciones de obras extranjeras.

En este orden de cosas conocemos desde quien presenta un texto como traducción de una lengua extranjera –a menudo remota– cuando en realidad es obra propia, al modo de la invención del falso poeta Ossian, todo ello, en definitiva, una forma de escatima de la autoría no muy lejana a la tan bien conocida, en la narrativa, del *autor-editor*, la empleada por Cervantes en *El Quijote* (a la que, con su habitual habilidad e inteligencia, el novelista unió la idea de que la obra no sólo había sido escrita por otro autor sino en otra lengua), hasta quien se apropia de las traducciones de otro, inventa un *firma falsa* y las da, pues, como propias de un individuo inexistente: esto fue lo que hizo el novelista Vicente Blasco Ibáñez al frente de la editorial valenciana Prometeo, a comienzos del siglo XX, para culminar unas *Obras Completas* de Shakespeare realizadas en tiempo récord. Los extremos de tal operación han sido estudiados y desvelados en su totalidad por Inmaculada Serón, y se da la circunstancia de que, en este caso, Blasco Ibáñez, investido del rol de autor-editor, y plagiador, no tuvo empacho en mantener correspondencia sobre cómo iba a llevarse a cabo tan magna edición, amén de otras como la de Aristófanes. En sendas cartas a Sempere y Llorca, reproducidas por la citada investigadora, leemos:

Shakespeare escribió 36 [37] [dramas] y nosotros publicaremos todos. [...] Yo, tomando de unas ediciones y otras (sobre todo valiéndome de una edición antigua), tengo 33 dramas en español y corregidos. Sólo habrá que traducir tres a última hora, en el último tomo.

Estoy corrigiendo lo [sic] dramas de Shakespeare en un [sic] edición vieja en español que he encontrado. Sin embargo envíenme la edición de Arte y Letras que les pedí [...] Yo me ocuparé en corregir escrupulosamente todos estos originales en español de modo que parezcan nuestros. Irán bien y no costarán desembolso a la casa. Así lo hacía al principio de la editorial. Así lo haré con otras obras.

Existen en España buenas traducciones españolas de estos autores [...], que se publicaron hace años, y que ya no están en circulación. [...] Todo esto se puede explotar encargándome yo de la corrección, pues esto representa economía, ahorro de traductor [...].

Supongo que, en casos como éste, cabe al menos preguntarnos: ¿Qué puede impulsar a alguien cuya fortuna literaria estaba ya, en 1915-1920, más que labrada a cometer semejante atropello, siquiera en nombre propio (no olvidemos que las traducciones aparecieron con firma de autoría falsa), en lugar de reunir las obras como editor, incluso como corrector o revisor de los textos y manteniendo la firma original? Así clamaba Astrana, poco después de la publicación de las ediciones de Prometeo, aunque sin saber que la mano del novelista valenciano estaba detrás de todo aquel fraude:

Y ahora vamos a descubrir a otro plagiario, al Sr. D. R. Martínez Lafuente, traductor de las «Obras completas de Shakespeare» –Prólogo de Víctor Hugo.—Director literario, V. Blasco Ibáñez– (Prometeo, Sociedad editorial, Valencia, 1916-17) El tal Lafuente, más fresco que la frescura de la ídem, copia también a Moratín los mismos versos que Martínez Sierra, e igualmente como éste calla de dónde los coge y se los apropia. En conjunto son inada más! que cuatro páginas enteras [...].

Gérard Genette ya nos ilustró, hace más de medio siglo, sobre la existencia de «cinco tipos de relaciones transtextuales», que llamó *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad*, *hipertextualidad* y *architextualidad*. De ellos el que nos interesa ahora es el primero, la *intertextualidad*, término, por otra parte usado como disculpa por algunos recientes –y de funesta memoria– plagiarios o acusados de plagio. Según Genette, la *intertextualidad* supone:

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...].

Quizá merezca matizar algo más estas palabras o esta teoría: si bien la *cita* o incluso la *alusión* suponen la presencia o la presencia *in absentia* del texto primero, que se inserta, se reconoce o se *alude*, en el plagio la copresencia queda limitada al plagiador: sólo él tiene ante sí los dos textos, al menos hasta que se descubre –si se hace– la operación efectuada, pues aquél en modo alguno pretende, como en los casos de la cita o de la alusión, el reconocimiento de lo previo sino su desaparición.

Así pues, el plagio, *práctica aescritural* y *acultural*, es una operación de borrado absoluto. Como puede comprobarse, son ya varias las páginas que llevo tratando el tema sin caer en la tentación de citar a quien construyera una fábula sobre el edificio, o las ruinas, de *El Quijote*: esto, como puede comprenderse, es un ejemplo de *cita* y de *alusión*, pues, más allá de lo expuesto por Genette, cuando se trata de textualidad, y de textos, difícilmente podemos asumir la existencia de categorías puras.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASTRANA MARÍN, L., *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios: Rodríguez Marín, Cejador, Casares, Villaespesa, Martínez Sierra y otros*, Madrid, Revista Hispanoamericana Cervantes (col. Biblioteca Ariel), c. 1920.
- BERTRAND, A., *Gaspar de la Noche. Fantasías al modo de Rembrandt y Callot*, ed. de José Francisco RUIZ CASANOVA, Madrid, Cátedra (col. Letras Universales, 479), 2014.
- BLOOM, H., *La angustia de las influencias*, trad. de *The Anxiety of Influence* (1973) a cargo de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- CASAVELLA, F., «Plagios», en *Elevación, elegancia y entusiasmo, Artículos y ensayos (1984-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009, pp. 742-744.
- CIORANESCU, A., *Principios de Literatura Comparada*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1964.
- GARCÍA DEL CID, L., *Elogio del plagio (y otras pseudo-erudiciones literarias)*, Zaragoza, García Editores, 2016 [e-book].
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de *Palimpsestes* (1962) a cargo de Celia FERNÁNDEZ PRIETO, Madrid, Taurus, 1989.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., «Contra los plagiario», en *Nuevas páginas de mi vida, en Obras completas, XIV: Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2003, pp. 855-859.
- GRAFTON, A., *Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, trad. de *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship* (1990) a cargo de Gonzalo G. Djembé, Barcelona, Crítica, 2001.
- PERROMAT AUGUSTIN, K., *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*, París, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2010 [tesis doctoral]. Disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00992391/document>.



[Consultado: 10 julio 2017.]

REINA, M.F., *El plagio como una de las bellas artes*, Barcelona, Ediciones B, 2012.

RICŒUR, P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. de *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning* (1976) a cargo de Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 1995.

RUIZ CASANOVA, J. F., *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.

SALINAS, P., «Defensa de la lectura», en *El Defensor*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

SERÓN ORDÓÑEZ, I., «Plagio y autoría en las obras de Shakespeare traducidas por R. Martínez Lafuente», *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 4 (2010). Disponible en <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/seron.htm>.  
[Consultado: 10 julio 2017.]

VALERA, J., «La originalidad y el plagio» (1876), en *Obras completas: Crítica literaria, 1873-1878*, vol. XXIV, Madrid, Imprenta Alemana, 1910, pp. 71-112.

-- «Pleito literario: *El niño de la bola y Curro Vargas*», en *Obras completas: Crítica literaria, 1896-1898*, vol. XXIX, Madrid, Imprenta Alemana, 1911, pp. 325-336.

© Grupo de Investigación T-1611,  
Departamento de Filología  
Española y Departamento de  
Traducción, UAB | Research Group  
T-1611, Spanish Philology  
Department and Translation  
Department, UAB | Grup de Recerca  
T-1611, Departament de Filologia  
Espanyola i Departament de  
Traducció, UAB