

El Término Y La Noción De Plagio Aplicados Al *Quijote* De Avellaneda

O Termo e a Noção de Plágio Aplicados ao *Quixote* de Avellaneda

The Term And The Idea Of Plagiarism Applied To Avellaneda's *Quixote*

John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez

Doutor em Literatura Espanhola pela Universidade de São Paulo
Pesquisador pelo Grupo de Estudos Cervantes na Universidade de São Paulo
E-mail: johnochile@gmail.com

Endereço: John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez
Endereço: Av. Prof. Lineu Prestes, 1524 - Cidade
Universitária "Armando Salles Oliveira", Butantã - São
Paulo - SP - CEP 05508-900

Editor Científico: Tonny Kerley de Alencar Rodrigues

**Artigo recebido em 30/06/2016. Última versão
recebida em 17/07/2016. Aprovado em 18/07/2016.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review
pelo Editor-Chefe; e b) Double Blind Review
(avaliação cega por dois avaliadores da área).**

Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo determinar la propiedad de aplicar el término ‘plagio’ al *Quijote* escrito por Alonso Fernández de Avellaneda. Para el análisis, y a modo de ejemplo, me remitiré al estudio con que Enrique Suárez Figaredo pretendió desvelar la identidad del primer imitador de la novela de Cervantes y en el que se utiliza dicho término para calificar parte de la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa. Luego revisaré las primeras fuentes que dieron publicidad a dicho concepto y haré un tránsito por la experiencia de la imitación literaria desde la Antigüedad hasta nuestros días para mostrar que la moderna acepción que se confiere al término plagio no conviene a la realidad del quehacer literario en el Siglo de Oro español por dos motivos centrales: la reescritura estaba ampliamente validada como práctica y ejercicio de composición y no existían formalmente penalizaciones que regularan las acusaciones oportunismo o copia indebida.

Palabras clave: *Quijote*. Imitación. Plagio. Hurto. Autor. Derechos De Autor.

RESUMO

Neste trabalho procuro determinar a propriedade de aplicar o termo ‘plágio’ ao *Quixote* escrito por Alonso Fernández de Avellaneda. Para a análise, e a modo de exemplo, me remeterei ao estudo de Enrique Suárez Figaredo, em que o autor pretendeu desvelar a verdadeira identidade do primeiro imitador do romance de Miguel de Cervantes, e no qual utilizou esse termo para qualificar parte da obra de Cristóbal Suárez de Figueroa. Posteriormente, revisarei as primeiras fontes que registraram o conceito de plágio e farei um percurso pela experiência da imitação literária desde a Antiguidade até a realidade presente dos direitos autorais, para mostrar que a moderna aceção que se dá ao termo não condiz com a realidade das atividades literárias no Século de Ouro espanhol por dois motivos centrais: a re-escrita estava amplamente validada como prática e exercício de composição e não existiam formalmente penalizações que regulassem as acusações de oportunismo ou cópia indevida.

Palavras chave: *Quixote*. Imitação. Plágio. Furto. Autor. Direitos de Autor.

ABSTRACT

The aim of this article is to determine the propriety of applying the term ‘plagiarism’ to the *Quixote* written by Alonso Fernández de Avellaneda. To do so, and as an example, I will base the analysis on the study done by Enrique Suárez Figaredo in which the author intended to reveal the actual identity of the first imitator of Cervantes’ novel and where the term ‘plagiarism’ is used to qualify a part of Cristóbal Suárez de Figueroa’s work. I will also review the first sources that used this term and will analyse the trajectory of imitation in literature from the ancient times to the current days in order to demonstrate that the modern acceptance given to ‘plagiarism’ is not appropriate to the reality of the literary activities developed during the Spanish Golden Century due to two basic reasons: re-writing was widely accepted as a composition practice and there was no formal punishment to regulate the charges of opportunism or copy.

Keywords: *Quixote*. Imitation. Plagiarism. Stealing. Author. Author’s Royalties.

1 INTRODUCCIÓN

El *Quijote* de Avellaneda es uno de aquellos libros que parecen haber sido concebidos para la controversia. Los diversos mote que ha recibido desde su emergencia en 1614 han redundado en adjetivos que pretenden dar cuenta tanto de su condición oportunista (apócrifo, falso) como de su propuesta particular (alternativo). Hoy parece asentada la tradición que lo encasilla como un plagio y, en consecuencia, a su desconocido autor como plagiarlo. Pero más que descripciones basadas en las cualidades del texto estas voces parecen obrar como recriminaciones afectadas debido al desdén que en nuestro tiempo han asumido las variables y ramificadas expresiones de la copia o, por crear un eufemismo, de la imitación consciente.

Vale recordar que uno de los primeros imitadores del *Quijote* cervantino, que, por su parte, incidió en la composición del volumen de 1615, fue el escritor que se ocultó bajo el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, cuya verdadera identidad aún no ha sido posible desvelar. Avellaneda concibió la prodigiosa tarea de emular a Cervantes para, quizás movido por un amago de represalia, demostrar que podía superar a su modelo en destreza e inventiva. A modo de precaución y de justificación, en el prólogo de su novela se preocupó de recordarle al lector que la continuidad de las obras no era censurable y que este ejercicio formaba parte inevitable de la compleja urdimbre de temas y recursos que caracteriza la literatura y de las relaciones que regulan la convivencia entre los escritores.

Considerando estos dos puntos, conviene subrayar que, al lidiar con Cervantes, Avellaneda hubo de imponerse la presentación de un *Quijote* inédito, un personaje que condijera con las exigencias que definían sus propias inclinaciones ideológicas. De no haber existido dicha contribución, Avellaneda se habría expuesto a producir un mero remedo de su modelo, una copia despojada de aporte personal y de recomposición según rezaba el criterio de imitación de la época¹. Como razona Gómez Canseco²:

Avellaneda desarrolló en su libro una aventura, la del viaje para justar en Zaragoza, que no era invención suya, y que aparecía anunciada en la primera parte cervantina. Consecuencia de todo ello es que, en efecto, su *Quijote* se presente como una continuación del de Cervantes. Harina de otro costal es el asunto de la imitación, ya que no todas las continuaciones siguen el modelo narrativo de sus originales. Avellaneda leyó, conoció, manejó y utilizó información procedente del *Quijote* de

¹ En lo que atañe específicamente a los libros de caballerías, Axayácatl Campos afirma que el proyecto de Avellaneda cumplía con lo que se esperaba que hicieran los autores de este tipo de literatura. Su carácter cíclico, comenta es “uno de los elementos que conforman y permiten definir el género de los libros de caballerías hispánicos medievales y del Siglo de Oro” (CAMPOS, 2015, p. 15).

² Las referencias a Gómez Canseco se remiten a los textos introductorios que integran las ediciones de Avellaneda (2005 y 2014).

1605, pero como novelista solo imitó algunos de los episodios que conforman sus primeros capítulos (AVELLANEDA, 2005, p. 14).

El autor añade que Avellaneda se valió únicamente del modelo cómico de los capítulos inaugurales y que desestimó los trazos idealizantes que conforman la transformación de la obra y de sus personajes medulares, que en sus manos quedan reducidos a meros objeto de divertimento supeditados al poder.

En su prólogo, Avellaneda acusa a Cervantes de haber compuesto su *Quijote* entre ‘hierros’, imagen que remite tanto a la prisión -donde su antecesor probablemente emprendió su tarea- como a los ‘yerros’, los errores, que convirtieron a su novela en obra “quejosa, mormuradora, impaciente y colérica, cual lo están los encarcelados” (AVELLANEDA, 2005, p. 200). Esta breve lista torna visible un propósito de expurgación. Si Avellaneda pretendía mejorar las debilidades que atribuye a su predecesor, su *Quijote* no podría ser sustituto del anterior, sino uno nuevo. Por ello, cabe cifrar que su originalidad no amista con la acusación de apócrifo, pues un falso *Quijote* habría de erguirse necesariamente como un riguroso émulo de su modelo, desprovisto de peculiaridades propias de relieve³.

Hechas estas salvedades, conviene destacar que, aun cuando la imputación de plagio atribuida al *Quijote* de Avellaneda conoce una amplia acogida, esta cuadratura conceptual amerita un examen. De inicio reconozcamos que Cervantes jamás llamó plagio a la obra de su rival ni trató a este de plagiario⁴. Esta omisión es un indicativo de que el empleo de ambos términos reviste una limitación diacrónica que cumple elucidar.

Para lo anterior será necesario interrogar las fuentes del étimo *plagio* y su relación con conceptos tan solicitados en las preceptivas poéticas que mediaron el arte escrito en el Siglo de Oro como *invención* e *imitación*. A parejas, será del todo servicial convenir en una

³ Una de las mayores distancias que la obra de Avellaneda guarda en relación a su modelo es la concepción de los personajes, pues, mientras en manos cervantinas caballero y escudero presentan una progresiva transformación, en las páginas de su imitador se resumen a personalidades estacionarias definidas desde un principio. Como apunta Vásquez (2009), para Cervantes debió ser intolerable ver a su hidalgo reducido a un desvariado sin sabiduría y a su escudero a un bufón mentecato y oportunista. La complejidad de los caracteres originales se advierte, por ejemplo, en los meandros interpretativos que ofrece el final de la novela. Como lo ha señalado Rubio Árcquez (2012), dada su condición de término, el último capítulo -que se inicia con la invocación del tema *Memento mori*- es una pieza cuya interpretación está muy lejos de ser unánime o consensuada entre los críticos cervantinos. Buena parte de esta controversia es el reconocimiento o la refutación de la curación mental efectiva del caballero, de donde se desprenden tales o cuales comprensiones de la cabalidad de la novela. Asimismo, en el mismo capítulo es posible vislumbrar guiños paródicos dirigidos hacia las prácticas rituales consagradas en los *Ars moriendi*. Raquel Schmidt (2010) ha percibido el influjo de estas guías del buen morir en diversos momentos de la ficción. En otro orden, a diferencia de su imitador, Cervantes se valió del perspectivismo para, como argumenta Rey Hazas (2011), dar entrada al derecho a la libertad y a la divergencia. Bajo la pluma de Cervantes, la “opinión unívoca sobre la realidad” (REY HAZAS, 2011, p. 414) cede a un sistema de *opiniones*.

⁴En LIX-2, por ejemplo, se habla de usurpación.

acepción operativa del término *influencia* para poder trazar vínculos comparativos entre cómo se entendía el uso de materiales externos en época de Cervantes y en la actualidad.

2 CUADRO TEÓRICO

2.1 El crimen de avellaneda

Si pensamos en cómo se activan ciertas relaciones de significado en nuestra conciencia al momento de estimularla con alguna mención concreta, veremos que al convocar el nombre de Cervantes comparecerá inmediatamente el *Quijote* junto a amplificaciones como caballería, locura, ideal, comedia y un nada exiguo compendio de etcéteras. En lo que atañe a Avellaneda la lista de evocaciones parece concentrarse en epítetos nada halagüeños: falsario, apócrifo, plagiarlo.

Una simple búsqueda por la urdimbre de datos que atesora la red nos participa de inmediato de estas devaluaciones. En la entrada sobre plagios en una reseña sobre el caso Bucay, por ejemplo, encontramos: “Uno de los plagios más memorables de la historia de la literatura es el que realizó alguien con el seudónimo de Fernández de Avellaneda”. Líneas más adelante el ánimo se suaviza y cede a una breve reconsideración: “Este plagio -al que el mismo Cervantes respondió con la segunda parte de *don Quijote de la Mancha*- ha sido ampliamente perdonado e incluso homenajeado por las generaciones de escritores y críticos subsiguientes”; luego sigue un intento de definición del escritor cuestionado con un dejo de ambigüedad sobre su mérito artístico: “Se cree que este plagio fue una comprobación para Cervantes de la potencialidad literaria de su obra, y que Avellaneda fue en realidad no su plagiador sino su lector modelo” (ARGENTINA, s.d).

La posteridad no ha reservado un trato homogéneo al primer émulo de Cervantes. Avellaneda ha sabido del desdén explícito, al punto de crear una ojeriza que ha impedido la lectura atenta de su obra (el caso de Juan Montalvo, creador del *Quijote* americano, es ejemplo inmejorable), pero al mismo tiempo se lo ha remunerado con una apreciación afectiva que no pocas veces ha llegado a la admiración. La descalificación más ostensiva de su obra quizás pertenezca a Atanasio Rivero, que concibió un texto al que llamó sin ambages *El crimen de Avellaneda*. Esta airada elocución, que fue reprobada por personalidades como Miguel de Unamuno, fue invocada en 2004 por Enrique Suárez Figaredo en un volumen

instigador que denominó *Cervantes, Figueroa, y el crimen de Avellaneda*⁵. El volumen se presenta en tono celebrativo, muy regulado por la novedad que prometen sus páginas: la revelación de la identidad de Alonso Fernández de Avellaneda, *uno de los capítulos más enigmáticos de nuestra historia literaria*, según Martín de Riquer, quien años antes propuso otro nombre para abolir la conocida incertidumbre.

Lo que llama la atención en el texto de Figaredo no son sus conclusiones, atendibles y esmeradas, sino la selección léxica de su título. Es posible que no haya recurrido a la voz *crimen* más que para recordar el trabajo de Rivero; pero el hecho de que durante su análisis incida en expresiones como *saqueo*⁶ para aludir al acto imitativo hace también concebible que el empleo de aquella palabra contenga otros asideros. Esta precipitada elección torna, pues, temporalmente concéntricos términos que ameritan su debida atribución a las nociones que conocieron en épocas tan distantes como el Siglo de Oro español y la modernidad.

Antes de ahondar en este problema, señalemos que Figaredo creyó haber dado con la genuina identidad del imitador de Cervantes mediante el examen cuantitativo de lo que llama los *tics* expresivos de Avellaneda, que, según sus cotejos, prenuncian el estilo del escritor vallisoletano Cristóbal Suárez de Figueroa. Sus indagaciones se vierten en generosas listas comparativas con un acopio de obras coetáneas con las que se pretende dar cuenta de las coincidencias y lejanías entre los recursos formales de sendas invenciones. En este proceso Figaredo incurre no pocas veces en valoraciones que lo llevan a redundar en el término *plagio*⁷. No obstante, Figaredo -cuya obra se remite a 2004- escribe en una época en que el

⁵ En su reciente edición crítica del texto de Avellaneda, Gómez Canseco valida con elocuencia las contribuciones de este investigador:

Los finos estudios de Suárez Figaredo respecto a la figura de Avellaneda han puesto en pie un buen número de asertos, como que era castellano, que parte de su enfrentamiento con Cervantes tuvo que ver con la corte de letrados que acompañó al conde de Lemos hacia Nápoles, que Cervantes no leyó el libro hasta el verano de 1614, que el prólogo es de la misma mano que el resto o que los “sinónomos voluntarios” eran estrictamente léxicos, aun cuando más tarde los vinculara con la referencia que Cervantes hizo de sí mismo como un “tal de Saavedra” en el *Quijote* de 1605. Todo ello con una amplia relación de coincidencias lingüísticas, literarias e históricas y con algunos significativos pasajes de *El pasajero y la España defendida* avalarían con buenas razones la figura de Suárez de Figueroa. (AVELLANEDA, 2014, p. 23).

⁶ Léase, verbigracia, esta elocución:

Es sabido que Guillén de Castro escribió tres comedias inspirándose en las novelas *El curioso impertinente*, *La fuerza de la sangre* y en la historia de Cardenio y Luscinda narrada en DQ-I [*Don Quijote* I]. Este saqueo, los posibles valencianismos (*mis zaragüelles, una mala gana...*) que se leen en DQA [*Don Quijote* de Avellaneda] y la figura del jinete de la portada adquieren tal fuerza para Cotarelo, que finaliza su estudio (13 págs. de texto) congratulándose del resultado (...) (FIGAREDO, 2004, p. 30-31).

⁷ Muy diferente a las conclusiones de estudiosos como Antonio Sánchez Portero, quien en un ensayo que busca persuadirnos de la identificación de Avellaneda con Liñán de Rianza exime al continuador del *Quijote* de la resonada imputación:

En el caso de poder editarla –me refiero concretamente ahora al *Quijote* apócrifo ¿a qué

plagio se tiende a definir, *grosso modo*, como una copia que omite la mención de su fuente y que es susceptible de sanciones legales dado que la apropiación indebida de materiales ajenos es causal de delito. Si aplicáramos estas directrices contemporáneas a lo que se ejecutó con el *Quijote* de 1614 incurriríamos en dos incompatibilidades:

- a) Avellaneda jamás negó ni ocultó la paternidad del modelo que imitó⁸.
- b) El uso de materiales ajenos carecía de penalidades legales en la época.

En efecto, en tiempos de Cervantes la imitación era concebida como ejercicio fundacional del proceso creativo y se pensaba que para que este alcanzara validez y vigor era imprescindible la mediación del ingenio del escritor. Cuando este se omitía no era extraño que ocurriera una reconvención moral de colegas, quienes podían no sólo denunciar las procedencias oportunistas de los materiales ajenos, sino desmerecer el procedimiento mismo utilizado en la imitación.

Suárez de Figueroa defendía sin remilgo alguno la utilización del ingenio contiguo, como lo enseña el siguiente extracto que consta en la composición de *La constante Amarilis*:

... apenas en un día daba entera perfección a dos planas... Moríame por hallar... algún atajo... Ponderé convenía... para labrar una sola escalera, enlazar unas con otras, hasta la cantidad necesaria. Este símil fue puerto de mi borrasca; fue Norte de mi navegación. Volaba desde allí adelante; mas era prestándome algunos sus alas. (FIGAREDO, 2004, p. 181-182)

La confesión de Figueroa es directa, aunque no ajena de cierta sutileza de imágenes. Figaredo reacciona a esta evidencia con una incontinida exclamación: “¡Plagio! Esto nos confirma en las dificultades que [Figueroa] padecía cuando se salía de su propio terreno literario”.

contratiempos se exponía su autor si veía la luz con su nombre? ¿A pena de cárcel? No, porque no era un plagio. ¿A la ira, denuestos y diatribas del perjudicado, en este caso de Cervantes o de sus amigos y valedores? Es relativo, porque igual (como sucede actualmente) le beneficiaba esta “publicidad” si sabía aprovecharse, y podría verse más valorada y promocionada su obra. ¿A qué posible motivo se debe, pues, que fuese publicada con seudónimo? (ANTONIO SÁNCHEZ PORTERO, 2006, p. 8)

Portero, sin embargo, no cuestiona el *plagio* como término, sino su aplicación al acto de Avellaneda.

⁸ En cuanto a la trabajosa relación afectiva y artística que Avellaneda acusa en torno a Cervantes vale recurrir al siguiente comentario de Gómez Canseco:

Como el fingido Bramidán, Alonso Fernández de Avellaneda adoptó un falso nombre, sintió por mengua suya el que hubiera otro que pudiera comparársele y dejó sus reinos literarios para enfrentarse a Cervantes; pero también reconoció que no se hablaba “de otra cosa en las plazas, templos, calles, hornos, tabernas y caballerizas, hoy”, sino del *Don Quijote* de su enemigo. De algún modo, Avellaneda consiguió distinguir entre su odio hacia Miguel de Cervantes y su valoración crítica del *Quijote*. Un gesto de verdadera inteligencia literaria, pues, al fin y al cabo, en toda imitación hay un acto de reconocimiento hacia el original imitado; pero también, no se olvide, una voluntad más o menos explícita de parodia, de desafío (AVELLANEDA, 2014, p. 47).

(FIGAREDO, 2004, p. 182). Páginas más adelante el autor nos suministra el otro ámbito en que transita la moderna connotación de plagio. Hablando de una carta anónima e injuriosa que recibió Fray Cristóbal de Fonseca tras publicar su obra *Discursos para todos los evangelios de Cuaresma*, advertimos la empatía que se concedía a las nociones de hurto y copia. Dice parte de la misiva:

Visto he el libro de Vuestra Paternidad y me parece que se puede decir dél lo del Salmo 9: 'In operibus manum suarum comprehensus est peccator'; que, bien romanceadas, estas palabras quieren decir: 'Tomáronle con el hurto en las manos', como V.P. nos lo dice en el principio dél: que son trabajos ajenos (...) (FIGAREDO, 2004, p. 203).

A renglón seguido el autor compara el corte de la capa de Saúl por David con los recortes de trabajos ajenos: "como ladrones merecen azotes, merecen estos [los copiadore] afrenta pública en publicidad de un púlpito" (FIGAREDO, 2004, p. 203). En la época de Figueroa, la drástica pena de azotes estaba prevista por ley, según consta en el Fuero Juzgo, cuerpo legal elaborado en el siglo XIII por Fernando III, pero este escarmiento extremo no se aplicaba a las iniciativas literarias. La asociación de hurto y copia no es más que un parangón con otros delitos incoado por el gestor de la carta, sin resonancia posible en la convivencia civil. Figaredo parece no percibir este símil pues nada comenta.

Volvamos a las premisas defendidas por el supuesto Avellaneda. En la dedicatoria de *El Pasajero* (1617) Figueroa admite: "Este libro... justamente puedo llamar hijo de mi inclinación y empleo de mi voluntad, por haber sido otros siete que escribí y publiqué partos de ajenas instancias" (FIGUEROA *apud* FIGAREDO, 2004, p. 177). Luego agrega: "El daño consistiera solo en que vuestro libro fuera como información de letrado: nada propio, todo ajeno; mas, habiendo mucho de casa, ¿qué importa pedir al vecino algo prestado para lucir en semejante fiesta?" (FIGUEROA *apud* FIGAREDO, 2004, p. 181).

En la obra, dos personajes, Don Luis y el Doctor, dialogan, entre otras cosas, sobre literatura. En un momento dado, don Luis, preocupado por los préstamos escritos, pregunta: "Bien estoy con eso; pero los que leyeren la obra, ¿no llamarán hurtos a estos socorros? ¿No darán título de descaramiento a su necesidad?" (FIGUEROA *apud* FIGAREDO, 2004, p. 241). A lo que el Doctor responde:

Cuanto al robo, ningún alguacil os hará causa por él. A la pobreza de ingenio disculpa la remisión (...) Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas (...) Son otros lince de aprovechamientos; que así se llaman hoy los hurtos. Pasan algunos días, y, al cabo, el preso se da por libre; olvídase todo, y, por lo menos, el autor engorda con las maldiciones y dineros que sacó del trabajo. (FIGUEROA *apud* FIGAREDO, 2004, p. 241)

Esta cita reúne tres constataciones relevantes para la comprensión de la imitación y el hurto:

- a) no había castigo legal: “Cuanto al robo, ningún alguacil os hará causa por él”;
- b) las apropiaciones eran legítimas: “Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas”;
- c) sobre el copiator puede pender alguna sanción moral: “Pasan algunos días, y, al cabo, el preso se da por libre; olvídense todo, y, por lo menos, el autor engorda con las maldiciones y dineros que sacó del trabajo”.

A lo anterior, hay que añadir que Figueroa entiende la imitación en los siguientes términos: “Imitar es representar y pintar al vivo las acciones humanas, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, como suelen ser y tratarse” (FIGUEROA *apud* FIGAREDO, 2004, p. 226). Estas afirmaciones sugieren que la idea de copia como práctica susceptible de sanción legal comenzaba a instalarse en la conciencia de los escritores y que se acercaba a la definición de plagio que hoy conocemos, sin que hubiera llegado aún a su constitución formal. La cárcel aludida por Figueroa y el símil empleado en la carta remitida a Cristóbal de Fonseca enseñan que esa expectativa de sanción institucionalizada era un anhelo, un encono, pero no una vía a la que podía acudir el escritor que sintiese transgredidos sus derechos⁹.

2.2 Imitación y plagio¹⁰

El período que se ha estipulado en llamar Edad Media fue una época de autores que amplia y reconocidamente se copiaban sin citarse. Los motivos fueron de orden práctico y conceptual. Práctico porque, como lo señala Umberto Eco (2010), en una época de textos manuscritos y de difícil acceso, la copia era el único medio propicio para la difusión del conocimiento; conceptual porque la paternidad sobre el pensamiento era inconcebible, si una idea era meritoria se juzgaba que pertenecía no a un individuo sino a una comunidad. No cabía, evidentemente, equivalencia posible entre copia y delito. Se creía, agrega Eco, que la

⁹ La época desconocía los derechos de autor. Las publicaciones se regían por los llamados ‘privilegios reales’.

¹⁰ Estas conceptualizaciones participan de un ámbito de ejercicios textuales cuyas lindes están lejos de ser taxativas. Prueba de esta complejidad es el manejo de términos aledaños que se les son afines: “(...) tradición literaria, fuentes, citas, palimpsesto, *imitatio*, plagio e intertextualidad” (REINA, 2012, p. 33)

originalidad era una falta, un pecado del orgullo. Para la época, la copia debía ser la forma extrema de la influencia y la imitación.

Una aproximación aplicada al tiempo presente nos la da Harold Bloom, quien primero sostiene que la influencia es el “amor literario, atenuado por la defensa” (BLOOM, 2011, p. 23) y luego afirma que el concepto ha sido tradicionalmente reducido a un estudio de las fuentes e idealizado como un proceso benigno, desprovisto de tensiones entre modelos y seguidores. Entiende, asimismo, que en nuestra tradición cultural la competencia ha sido un factor fundamental para la creación y que en esta comunicación “un poeta poderoso no busca simplemente derrotar al rival, sino afirmar la integridad de su propio yo como escritor” (BLOOM, 2011, p. 23). Sobre el artista como imitador de otro artista nos dice:

Toda influencia literaria es laberíntica. Los epígonos recorren el laberinto como si pudieran encontrar una salida, hasta que los más poderosos entre ellos comprenden que los meandros del laberinto son todos internos. Ningún crítico, por generoso que sean sus motivos, puede ayudar a alguien que lea profundamente a escapar del laberinto de la influencia (BLOOM, 2011, p. 52).

Como señalamos, en el siglo XVI no era infrecuente ni cuestionable que un autor¹¹ se valiera de materiales vecinos para la construcción de sus obras. Este proceso imitativo estaba orientado por las directrices que los preceptistas prohijaron principalmente de Aristóteles y Horacio. Aun cuando la *Poética* era una obra más bien descriptiva centrada fundamentalmente en la tragedia, desde temprano fue entendida como un tratado de normativas literarias. El texto fue recogido por las preceptivas del Renacimiento, que lo articularon a las reflexiones de Horacio y le dieron una vasta difusión en el ámbito literario de los siglos XVI y XVII. Uno de los modelos más influyentes fue el de Antonio López Pinciano, que sostenía que la forma de la poética es la imitación y que su fin era la doctrina al modo horaciano. Entre sus planteamientos, señalaba que al relacionarse con la naturaleza, el artista debía proceder imitándola, como un retratista. Añade que la poesía se distancia de la historia en su relación con la realidad, pues mientras la primera la imita, la segunda la transcribe con referencias y datos verificables. Así, mientras el poeta inventa, el historiador trasunta. El poeta debe buscar ser admirable y verosímil, nuevo y raro en la invención. El principio de imitación autorizaba a que si un poeta carecía de ingenio e invención fecundos buscara auxilio en creadores más dotados, siempre y cuando mantuviera la necesaria

¹¹ Sobre este concepto Reina subraya: “En los albores del pensamiento humanista, los *studia humanitas* de los siglos XV y XVI, irrumpe la idea de *autor* y de la identificación estilística de dicho autor sobre el concepto de la *imitatio*” (REINA, 2012, p. 47).

observancia de la verosimilitud, pues, como aseguraba, “El que no hace acción verisímil a nadie imita” (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p. 201).

A partir del XVII asume más importancia aquello que el Medioevo había calificado como expresión de pecado: la originalidad. Esta sinécdoque del orgullo se consagró en el romanticismo gracias a la defensa de las literaturas nacionales, y posteriormente por el positivismo, que veía en la literatura de cada país “una variedad biológica, una subespecie de la literatura universal” (GUILLÉN, 2005, p. 60). En nuestro tiempo la antípoda de esta originalidad, fomentada por el ensueño romántico, es el plagio, una soterrada variación de la influencia que hemos recibido contaminada por el recelo y el desprestigio. Debió ser el poeta latino Marcial quien usó por primera vez en literatura el término *plagiario*¹² como consonante del apropiador de obras ajenas, según se verifica en el epigrama LII del libro I de sus *Epigramas*:

Te encomiendo, Quinciano, mis libritos, si es que puedo llamar míos a los que recita un poeta amigo tuyo. Si ellos se quejan de su gravosa esclavitud, acude en su ayuda y ponte a su entera disposición, y cuando él se proclame su dueño, di que son míos y que han sido manumitidos. Si lo dices bien fuerte tres o cuatro veces, harás que le dé vergüenza al plagiario (MARCIAL, 2003, p. 98).

Descontada esta singular referencia, lo que primaba en ese entonces era la identificación de la voz *plagiarius* con el secuestrador de esclavos. La ley Fabia, que data de fines del período republicano romano, consignaba que incurría en plagio quien secuestraba a una persona libre para esclavizarla o comercializarla, quien instigaba la fuga de un esclavo o le daba guarida. El delito se castigaba con la deportación a las minas o hasta con pena de muerte y la respectiva alienación de los bienes del condenado.

Como adelantamos, aun cuando el parentesco entre las conceptualizaciones de *plagio* y *secuestro de personas* no ha perdido vigencia, su tránsito hacia el campo artístico debe mucho a la sensibilidad romántica, cuya defensa de la originalidad del artista ayudó a decidir

¹²Horacio alude al mismo acto -no al término- mediante el conocido símil de la corneja que fue transcrito por Esopo. Los versos 18-20 de la tercera epístola del primer libro de sus *Epístolas* declaran:

Ne, si forte suas repetitum venerit olim
 Grex avium plumas, move at cornicula risum,
 Fortivis nudata coloribus¹² (HORACIO, s/d).

La corneja con muchas plumas de diversos colores a su alrededor alude al hurto de trabajos. La fábula reza que Zeus quiso declarar a un ave como única soberana entre todas. Al darse cuenta la corneja de que era la menos agraciada de todas quiso compensar su fealdad revistiéndose con las plumas que dejaban caer sus compañeras. Zeus celebró esa belleza, pero ante la inminencia de la premiación las otras concursantes despojaron a la oportunista de sus falsos atributos evidenciando su desmayada apariencia.

la moderna idea que tenemos de autor. No demoraría demasiado para que la recepción del plagio trascendiera de práctica éticamente cuestionable a imputación delictiva.

Para entender esta trayectoria conviene comprender dos conceptos previos, ambos significativos para la moderna constitución de la noción de plagio: hurto y licencia.

Uno de los más antiguos cuerpos jurídicos que regularon la convivencia civil en época de Cervantes fue el Fuero Juzgo. En su libro VII *-De furtis et fallaciis-* se detiene en los delitos de hurto y engaño. Estos son sus títulos: 1) *De indicibus furti*; 2) *De furibus et furtis*; 3) *De usurpatoribus et plagiatoribus mancipiorum*; 4) *De custodia et sententia damnatorum*; 5) *De falsariis cripturarum*, y 6) *De falsariis metallorum* (RODRÍGUEZ, 1974, p. 174). La mención a plagio del título tercero remite al engaño que deviene en secuestro y no tenía injerencia en el orbe intelectual. El hurto literario, que carecía de resonancias legales, podía ejecutarse con variaciones, como lo indica el *Libro primero y segundo de las epístolas familiares*, de Fray Herrera de Guevara. En su obra, el eclesiástico denuncia no solo la copia de sus cartas, sino sus publicaciones con nombres ajenos. Con evidente resignación y con modesto orgullo admite que el atento lector será capaz de identificar su estilo y así “conocerá las que por allá me han hurtado” (FRAY ANTONIO DE GUEVARA, p. 2006). En el siglo de Herrera el encarcelamiento no procede por la ocurrencia de copia ni usurpación de autoría, sino por la omisión de la licencia a que estaba obligado todo escritor para la impresión de su trabajo. Antonio José Uribe afirma que al estado monárquico le preocupaba no el manejo de obras auxiliares, sino “los derechos o tasas que el autor debía pagar para obtener la licencia de publicación” (URIBE, 1978, p. 298). El incumplimiento de esta normativa se penalizaba de tres formas: la incineración de los ejemplares en pira pública, multa y cárcel. Por su pertinencia y ocasión, reproduzco esta extensa cita del autor:

Si la creación intelectual era objeto de vigilancia por parte de la autoridad hasta el siglo XVII, lo era desde el punto de vista del interés social, únicamente para la guarda y conservación de las ideas que entonces se consideraban sanas, y cuya protección se había confiado a la intolancia de la Inquisición, pero no con el fin de amparar los derechos que pudieran radicarse en ella, ya que las defraudaciones que se cometieran no merecían ninguna sanción. Por este motivo a Cervantes, como creador de los tipos universales de don Quijote y Sancho, no se le ocurrió que podría intentar alguna acción que moviera a la autoridad regia en el sentido de infligir algún castigo a quien bajo el nombre de Avellaneda dolosamente se apropió el título de su obra y, falseando los personajes, adulteró el engendro de su invención, a pesar de haber dado cumplimiento riguroso a las pragmáticas vigentes en la publicación de la primera parte del *Quijote*, para lo cual obtuvo licencia después de su aprobación. (URIBE, 1978, p. 298-299)

La atención a los derechos referidos por Uribe comienza a asomar en el siglo XVIII, como lo atestigua esta aserción de Jovellanos:

(...) si es cierto que hay una especie de propiedad en los escritos y en las ideas que cada uno ordena para su uso privado, y que es un injusto violador de este derecho quien los publica a hurtadillas de su autor, también lo es que cuando los escritos se han hecho comunes por medio de la prensa, a nadie se ofende en reproducirlos y multiplicarlos; y que quien lo hace para mejorarlos, más que de reprehensión, es digno de agradecimiento (JOVELLANOS, 2008, p. 95).

3 RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1 Plagio y derechos de autor

Las siguientes revisiones dan cuenta de la connotación delictiva que el plagio ha asumido en la actualidad y relacionan el étimo con el tema a que acabamos de aludir: los derechos de autor.

El Diccionario de la RAE (1992) nos provee de una escueta definición del concepto. La segunda acepción de *plagiar* señala: “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”¹³. Acorde a esta aproximación, sea haciendo pasar una obra como propia, sea vulnerando la acreditación del original, el plagiador es hoy por hoy un transgresor de los derechos que le competen al autor en cuanto tal. Estas transgresiones lesionan no solo el patrimonio del afectado sino también sus derechos morales, los que en su sustancia son inalienables, irrenunciables, inexpropiables e imprescriptibles y convierten al creador en *único, primigenio y perpetuo titular de una obra*, en palabras de la UNAM. Tales derechos, de matriz hegeliana, defienden la personalidad del individuo y postulan que el hombre da sentido a sus obras por medio de esta. Dicha premisa define la estricta imbricación y pertenencia que media entre el sujeto y su obra, lo que consta en dos edictos del Convenio de Berna:

¹³ Ante la dificultad de dar precisión al alcance del término, Elsa Drucaroff propone la siguiente orientación: Uno de los elementos clave para decidir si hay plagio es el factor trabajo: ¿el rol de la obra “citada” fue ahorrar la mayor parte del trabajo, o lo que se hizo con ella fue realmente una reelaboración? El otro elemento clave, creo, es que se ha representado conscientemente como acto quien está creando a partir de un texto previo: ¿quiere homenajear? En ese caso, tenderá a permitir a los lectores percibirlo. ¿Quiere aprovecharse? En ese caso tenderá a tapar los indicios, a ocultar la fuente. Tal vez la combinación de estas dos variables (eludir trabajo / ocultar la fuente) sirva para definir si hay plagio, por lo menos en la literatura que se escribe hoy. (BAJARLÍA, 2011, p. 10).

1- Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.

2- Los derechos reconocidos al autor en virtud del párrafo 1) serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones a las que la legislación nacional del país en que se reclame la protección reconozca derechos. Sin embargo, los países cuya legislación en vigor en el momento de la ratificación de la presente Acta o de la adhesión a la misma, no contenga disposiciones relativas a la protección después de la muerte del autor de todos los derechos reconocidos en virtud del párrafo 1 anterior, tienen la facultad de establecer que alguno o algunos de esos derechos no serán mantenidos después de la muerte del autor. (CONVENIO DE BERNA, 2014)

El primer código creado para resguardar los derechos de los autores fue el Estatuto de la Reina Ana¹⁴, promulgado en 1709. Su emergencia objetivaba el incentivo de las artes y las ciencias así como la regulación del mercado editorial. Consagraba al autor como único agente capacitado para autorizar copias y escoger editores. El documento instituía un plazo de protección de 14 años que podían prorrogarse a otros 14 en caso de que el autor estuviera vivo. Se prescribía un período de 21 años para las obras que hubieran sido impresas antes de la institución de la ley. Los infractores debían entregar libro y hojas al propietario, a quien correspondía su inmediata destrucción, y se estipulaba una multa de un penique por cada hoja perpetrada que hubiera sido impresa o estuviera en proceso de impresión. La mitad de esta imposición se destinaba a la Reina, sus herederos y sucesores.

Este fue el preámbulo que preparó el camino para la conversión del plagio en delito punible durante el siglo XIX¹⁵. Como recuerda Drucaroff (BAJARLÍA, 2011), esta transición operó gracias a la formación de la clase burguesa y la constitución del individuo como dueño de patrimonios, entre ellos el arte, que pueden ser tasados mediante una transacción

¹⁴ En la introducción histórica que sobre los estatutos legales referidos a propiedad intelectual realiza Manuel Francisco Reina se aprecia con útil perspectiva el camino temporal que cursan estos derechos:

La aparición de la “propiedad intelectual”, entendida como protección de los derechos patrimoniales y personales que corresponden al autor de una obra de ingenio, está ligada a la invención de la imprenta (siglo XV) y la solicitud de “privilegios” por parte de los impresores (pues otro podía poner a la venta una obra impresa ya antes). Se considera que el antecedente inmediato del derecho de la propiedad intelectual es el estatuto inglés de la reina Ana de 1709 (REINA, 2012, p. 68).

¹⁵ Aun cuando ha habido ciertos registros previos a la edad moderna, la punición al plagio no se ha convertido en tendencia formal y estable sino hasta época muy reciente. De muestra recojo esta cita del profesor Armando Soto Rodríguez, que a su vez la recupera del texto de Irribarne y Retondo. *Plagio de obras literarias. Ilícitos Civiles y Penales en Derecho de Autor* (1981): “(...) en el siglo V a.C., varias obras antiguas de la biblioteca de Alejandría fueron presentadas durante un concurso de poesía por varios concursantes que se atribuían a sí mismos dichas obras. Al ser descubiertos fueron castigados como ladrones según las leyes de esa época.” (SOTO RODRÍGUEZ, 2012, p. 2).

comercial. Bajo este orden, se entiende que el autor, como generador de obras que no dependen del amparo de un mecenas patrocinador, tiene derecho a una remuneración contante que le permita trabajar. La noción de plagio que gobierna la sociedad contemporánea, sigue Drucaroff, evidencia que la actividad literaria no es una esencia de categorías absolutas sino un *hecho histórico* (BAJARLÍA, 2011, p. 8).

En consecuencia, importa acentuar que desde su constitución, los derechos de autor carecen de jurisdicción sobre las ideas y se aplican únicamente a las formas con que estas ganan vehículo, pues se comprende con acertada lucidez que la originalidad absoluta es más una presunción contraria a la naturaleza del arte que una probabilidad empírica de la actividad creadora. Dicho de otro modo, el plagio acusa la ejecución, no la inspiración.

4 CONSIDERACIONES FINALES

El uso del término *plagio* articula en la actualidad dos factores claramente interligados: su definición (la apropiación indebida de materiales ajenos para beneficio particular) y su consecuencia (la tendencia a multa o presidio). Estas implicaciones legales que hoy nos parecerían de perogrullo¹⁶, no fueron las que rigieron la convivencia intelectual durante el Siglo de Oro español. Las reconvenciones que esta práctica podía suscitar eran de orden moral, no legal, pues aún no se había consagrado la formalización de una penalidad de naturaleza institucional. El escritor se exponía, cuanto mucho, a la tácita descalificación de sus homólogos.

Por ello no huelga preguntarse por qué Cervantes -airado por el modo como Avellaneda se valió de su obra- jamás lo acusó de plagiarlo ni a su trabajo de consecuente plagio. Por lo que hemos visto, si juzgamos esta célebre osadía con dichos étimos correremos el riesgo de activar conceptos (derechos de autor, sanción legal) que no tenían repercusión reconocida en las convenciones socio-jurídicas del siglo XVII.

La imputación de plagio para las actividades literarias que preveían la copia o la continuación de materiales ajenos corresponde, pues, a un anacronismo del que no suelen sustraerse los estudiosos contemporáneos, como le ocurre a Suárez Figaredo en su esfuerzo por desensombrecer la identidad de Avellaneda.

En consecuencia, el efecto más significativo de esta extemporaneidad es desvirtuar las particulares valencias que poseía el ejercicio literario en aquel siglo y depreciar la naturaleza

¹⁶ Hemos hablado de tendencia, pues no todas las legislaciones categorizan el plagio como delito, como el caso de Costa Rica, según lo informa Soto Rodríguez (2012).

misma del acto creador, en el que bien podía regir la complacencia artística en lugar de la mera condenación hacia la obra edificada.

Referencias

ARGENTINA. **Acerca del “caso Bucay”**. Educ.ar. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación. Disponible en: <http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/espectaculos-medios/acerca-del-caso-bucay.php>. Consultado el 15 de mayo de 2016.

AVELLANEDA, A. F. **El ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha**. Edición de Luis Gómez Canseco. Barcelona: Editorial Juventud, 2005.

AVELLANEDA, A. F. **El ingenioso Hidalgo don Quijote de La Mancha**. Edición de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española, 2014.

BAJARLÍA, J. J. **El libro de los plagios**. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2011.

BLOOM, H. **Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.

CAMPOS, A. De los libros de caballerías al *Quijote*: 600 años de ficción caballeresca. **Revista Lingüística y Literatura**. Departamento de Lingüística y Literatura-Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquía, Medellín, Colombia. Año 36, número 67, enero-junio de 2015, págs. 15-20.

CONVENIO DE BERNA. Disponible en: <http://www.dmrighs.com/en/component/k2/item/191-convenio-de-berna-texto-%C3%ADntegro.html>. Consultado el 15 de mayo de 2016.

ECO, U. E. **Arte y belleza en la estética medieval**. São Paulo: Record, 2010.

GUEVARA, A. **Libro primero y segundo de las epístolas familiares**. 2006. Disponible en la red: www.biblioteca.org.ar/libros/131733.pdf. Consultado el 15 de mayo de 2016.

GUILLÉN, C. **Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)**. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.

HORACIO. **Epistvlarvm liber primvs**. Disponible en: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/epist1.shtml>. Consultado el 15 de mayo de 2016.

IRRIBARNE, R; RETONDO, H. **Plagio de obras literarias. Ilícitos Civiles y Penales en Derecho de Autor**. Buenos Aires: IIDA, 1981.

JOVELLANOS, G. **El delincuente honrado**. Madrid: Cátedra. 2008.

LÓPEZ PINCIANO, A. **Filosofía antigua poética**. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

MARCIAL. E. Z: Institución “**Fernando el Católico**” (CSIC), 2004. Disponible en: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/14/ebook2388.pdf>. Consultado el 15 de mayo de 2016.

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

REY HAZAS, A. Algunas claves cervantinas: literatura y vida: poética de la libertad. **Retrato de Miguel de Cervantes Saavedra**. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, 2011, p. 363-418.

RUBIO ÁRQUEZ, M. **De la literatura popular a la parodia textual**: el testamento de don Quijote. *E Humanista*: Volume 21, 2012. Disponible en: www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/.../10%20ehumanista21.rubio.pdf. Consultado el 15 de mayo de 2016.

SÁNCHEZ PORTERO, A. **El autor del "Quijote" de Avellaneda es Pedro Liñán de Riaza, poeta de Calatayud**. Alicante, 2006. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-autor-del-quiote-de-avellaneda-es-pedro-lin-de-riaza-poeta-de-calatayud-0/Rodríguez>. Consultado el 15 de mayo de 2016.

SCHMIDT, R. La praxis y la parodia del discurso del ars moriendi en el Quijote de 1615. **Anales Cervantinos**, vol. XLII, p. 117-130, 2010. Disponible en: <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/180/180>. Consultado el 15 de mayo de 2016.

SOTO RODRÍGUEZ, A. El plagio y su impacto a nivel académico y profesional. **E-Ciencias de la Información. Revista electrónica de la Escuela de Bibliotecología y Ciencias de la Información**, Universidad de Costa Rica, 2060 San José, Costa Rica, volumen 2, número 1, artículo 2 (enero - junio, 2012). Disponible en: http://www.ugr.es/~plagio_hum/Documentacion/06Publicaciones/ART003.pdf. Consultado el 24 de mayo de 2015.

URIBE, A. J. **Don Quijote, abogado de La Mancha**. Bogotá: Temis, 1978.

VÁSQUEZ, J. G. **El arte de la distorsión**. Bogotá: Alfaguara, 2009.

Como Referenciar este Artículo, conforme ABNT:

RODRÍGUEZ, O. J. L. El Término Y La Noción De Plagio Aplicados Al *Quijote* De Avellaneda. **Rev. FSA**, Teresina, v.13, n.5, art.9, p. 155-172, set./out. 2016.

Contribuição dos Autores	J. L. O. Rodríguez
1) concepção e planejamento.	X
2) análise e interpretação dos dados.	X
3) elaboração do rascunho ou na revisão crítica do conteúdo.	X
4) participação na aprovação da versão final do manuscrito.	X