

El plagio como creación intelectual

Carlos Seijas*

Este artesano es capaz de hacer no solamente todo tipo de muebles, sino también todas las plantas que crecen desde la tierra, todos los animales incluyéndose a sí mismo y, además, la tierra y los cielos y los dioses, todas las cosas en el cielo y todas las cosas en el Hades debajo de la tierra

Refrán anónimo (385 A. C.)

El plagio ha estado durante mucho tiempo muy mal visto en el mundo de la cultura. No era más que el apropiarse de un discurso, unas ideas o unas imágenes ajenas por parte de aquellos que estaban menos dotados y, a menudo, con la única finalidad de aumentar el prestigio o la fortuna personal. Sin embargo, al mito del plagio, como le sucede a la mayoría de los mitos, se le puede dar fácilmente la vuelta. Quizás son aquellos que apoyan la legislación de la representación y la privatización de la lengua los que están bajo sospecha; quizás son las acciones de los plagiarios, en unas determinadas condiciones sociales, las que más contribuyen al enriquecimiento cultural. Antes de la Ilustración, el plagio estaba bien visto. Era útil en tanto que contribuía a la distribución de las ideas. Un poeta inglés podía apropiarse y traducir un soneto de Petrarca y afirmar, además que era suyo. Según la estética clásica del arte entendido como imitación, el plagio era una práctica totalmente aceptada.

- * Doctor en Sociología por la Universidad de Salamanca, Estadístico por la Universidad de Costa Rica, Psicólogo por la Universidad Francisco Marroquín. Estudiante de la música, la literatura, la historia, la filosofía, la mitología y el psicoanálisis. Investigador asociado del Instituto de Psicoanálisis y Psicoterapia de la Universidad de Viena. Miembro de la Asociación Nacional de Filosofía y del Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Guatemala. Dirección: 29 Ave. 28-77 Zona 5, Guatemala, Guatemala, Centro América. Correo Electrónico: cseijas@ufm.edu.gt.

El verdadero valor de dicha actividad no radicaba tanto en reforzar la estética clásica como en hacer llegar una obra a áreas a las que de otra forma no habría llegado: la obra de plagios como Chaucer, Shakespeare, Spenser, Sterne, Coleridge y De Quincey son parte fundamental del patrimonio cultural inglés y permanecen en el canon literario hasta nuestros días.

En la actualidad, han surgido condiciones nuevas que hacen del plagio, una vez más, una estrategia aceptable e incluso crucial para la producción de textos. Estamos en la época de los recombinaos ya sean de cuerpos, de géneros, textos o de culturas. Si volvemos la vista atrás y situamos las cosas en el marco privilegiado de la retrospectiva, se puede afirmar que la recombinación ha sido siempre clave para la evolución de los significados y para la invención; avances recientes extraordinarios en la tecnología electrónica han llamado la atención de la recombinación tanto en la teoría como en la práctica (por ejemplo, la utilización de morphing¹ en vídeo como en películas). El principal valor de toda la tecnología electrónica, especialmente en el caso de los ordenadores y los sistemas de imágenes, estriba en la sorprendente velocidad con la que se puede transmitir información bien sea de forma burda o más refinada. Como la información fluye a gran velocidad a través de las redes electrónicas, los sistemas de significado dispares y a veces inconmensurables se entrecruzan, y ese entrecruzarse tiene a menudo consecuencias iluminadoras e ingeniosas. En una sociedad dominada por una explosión de "conocimiento", explorar las posibilidades del significado en lo que ya existe es más acuciante que añadir información superflua (incluso aunque sea fruto de la metodología y la metafísica de lo "original"). En el pasado, los argumentos a favor del plagio se limitaban a demostrar que servía para evitar la privatización de la cultura que está al servicio de las necesidades y los deseos de la elite dominante.

Hoy se puede discutir si el plagio es aceptable e incluso inevitable, dada la naturaleza posmoderna y su tecnoinfraestructura. En una cultura de la recombinación, el plagio es

1. Morphing: Técnica de la animación de imágenes por la cual una imagen es convertida en otra.

productivo, aunque esto no signifique que haya que abandonar el modelo romántico de la producción cultural entendida como creación a partir de la nada. Naturalmente hay que admitir que, hablando en términos generales, este último modelo es algo anacrónico. No obstante, existen situaciones concretas en las que esta forma de pensar resulta útil y no se sabe nunca cuándo va a volver a ser de nuevo. Lo que se exige es poner fin a la tiranía que ha venido ejerciendo y a su fanatismo cultural institucionalizado. Hago un llamamiento para que se abra la base de datos cultural y se permita a todo el mundo la utilización de la tecnología de la producción de textos en todo su potencial. Las ideas mejoran. El significado de las palabras participa de esta mejora. El plagio es necesario. El progreso lo requiere. El plagio abraza la frase de un autor, utiliza sus expresiones, borra una falsa idea y la sustituye por otra correcta².

El plagio a menudo tiene connotaciones negativas (especialmente entre la clase de los burócratas); mientras que la necesidad de hacer uso del plagio se ha incrementado a lo largo del siglo, el plagio se ha visto camuflado en un nuevo léxico por parte de aquellos que desean explorar esta práctica como método y como una forma legítima de discurso cultural. Los ready-made, los collages, el arte encontrado, los textos encontrados, los intertextos, las combinaciones, el detournment y la apropiación- todos estos términos representan exploraciones en el mundo del plagio. En realidad, todos estos términos no

2. *En su forma más heroica, la nota a pie de página tiene una función hipertextual de baja velocidad, esto es, al poner en contacto al lector con otras fuentes de información que pueden más tarde articular las palabras del productor. Señala información adicional demasiado larga para poder incluirla en el mismo texto. No es una función objetable. La nota a pie de página es además una forma de vigilancia sobre un escritor, para asegurarse que no está utilizando de forma impropia una idea o frase de la obra de otro escritor. Esta función convierte a la nota en algo problemático, aunque pueda ser conveniente en tanto que se trata de una forma de comprobar las conclusiones en un estudio cuantitativo, por ejemplo. La función de vigilancia de la nota a pie de página impone interpretaciones fijas en una secuencia lingüística e implica la propiedad del lenguaje y de ideas por parte del individuo citado. La nota se convierte en un homenaje al genio que supuestamente ha sido el artífice de la idea. Esto sería aceptable si todo aquel que merece ser reconocido lo fuera; sin embargo, esta acreditación es imposible, puesto que supondría un retroceso infinito. Por ello, ocurre lo que más se teme, se roba la labor de muchos, introduciendo cosas de contrabando bajo la autovía de una firma citada. En el caso de que los citados estén todavía vivos, esta designación de posesión de autovía les permite coleccionar recompensas a expensas del trabajo de otros. Hay que darse cuenta de que la escritura misma es un robo; se trata de cambiar las características del viejo texto- cultura de la misma forma que se camuflan los objetos robados. No quiero decir que no hay que volver a citar a las firmas, sino que hay que recordar que la firma no es más que una señal, un texto taquigráfico bajo el cual se pueden almacenar y desplegar rápidamente una serie de ideas interrelacionadas.*

son totalmente sinónimos, pero en todos ellos se entrecruza un conjunto de significados anteriores a la filosofía y a la práctica del plagio. Desde una perspectiva filosófica, todos ellos se sitúan en oposición a doctrinas esencialistas de los textos. Todos asumen que no existe una estructura dentro de un texto dado que proporcione un significado necesario y universal. No hay obra de arte o filosofía que se acabe ella sola en sí misma, en su ser, sí. Estos trabajos han estado siempre en relación con el proceso actual de la vida de la sociedad en la que se han distinguido. El esencialismo de la Ilustración fracasó a la hora de proporcionar una unidad de análisis que pudiera actuar de base de significado. Simplemente porque la conexión entre el significante y su referente es arbitraria, la unidad de significado utilizada para cualquier análisis de un texto dado es también arbitraria. La idea de Roland Barthes de una lexia implica ante todo renunciar a la búsqueda de una unidad básica de significado. Puesto que el lenguaje fue el único instrumento disponible en el desarrollo del metalenguaje, dicho proyecto estuvo condenado al fracaso desde el comienzo. Era como comer pan con pan. El texto mismo es fluido, a pesar de que el juego del lenguaje de la ideología pueda provocar la ilusión de estabilidad, obstruyendo al manipular las suposiciones impenetrables de la vida diaria. En consecuencia, uno de los principales objetivos del plagio es restablecer el impulso dinámico e inestable del significado apropiándose y recombinaando fragmentos de la cultura. De esta forma, se pueden producir significados que previamente no estaban asociados con un objeto o un conjunto dado de objetos.

Marcel Duchamp, uno de los primeros en entender el poder de la recombinación, representa la encarnación temprana de esta nueva estética con sus series de Ready-mades. Duchamp tomaba objetos que le eran "indiferentes desde un punto de vista visual" y los recontextualizaba de tal forma que cambiaba sus significados. Por ejemplo, al sacar un orinal del cuarto de baño, firmarlo y colocarlo en un pedestal en una galería de arte, el significado se vaciaba de la aparente interpretación funcional exhaustiva del objeto. Aunque este significado no desaparecía completamente, se situaba en violentas yuxtaposiciones con otra posibilidad - su significado en tanto que objeto de arte. Esta inestabilidad aumentó al plantearse el problema del origen: el objeto no había sido creado por un artista, sino por una simple máquina. Independientemente de que el espectador aceptase

otras posibilidades a la hora de interpretar la función del artista Y la autenticidad del objeto de arte, el orinal en una galería provocaba incertidumbre y exigía una nueva valoración. Este juego conceptual se ha repetido numerosas veces a lo largo del siglo XX, a veces con una intención muy concreta como fue el caso de las asociaciones de Rauschenberg - ideadas para atacar la hegemonía crítica de Clement Greenberg- mientras que en otras ocasiones el objetivo era promocionar la reestructuración cultural y política a gran escala, como ocurrió en el caso de los Situacionistas. En ambos casos, el plagiario se esfuerza en atribuir un nuevo significado inyectando escepticismo en la cultura del texto.

Aquí se puede ver también el fracaso del esencialismo romántico. Incluso el alegado objeto trascendental no puede escaparse de la crítica escéptica. La noción de Duchamp del Ready-made invertido (transformando un cuadro de Rembrandt en una tabla de planchar) sugirió que el objeto de arte seleccionado adquiere poder gracias a un proceso de legitimación histórica firmemente arraigado en las instituciones de la cultura occidental, y no por el hecho de ser un conducto inalterable en los dominios trascendentales. No se pretende con ello negar la posibilidad de la experiencia trascendental, sino simplemente señalar que, si existe, es prelingüística y que, por lo tanto, queda relegada a la privacidad de una subjetividad individual. Una sociedad con una división compleja del trabajo exige la racionalización de los procesos institucionales, una situación que a su vez priva al individuo de una forma de compartir la experiencia no racional. A diferencia de las sociedades que tienen una división más simple del trabajo, en las que la experiencia de uno de los miembros se asemeja a la experiencia de los otros (mínima alienación), en aquellas en las que la división del trabajo es más compleja, la experiencia de vida del individuo hace que unos especialistas tengan muy poco que ver con otros especialistas. Por consiguiente, la comunicación existe ante todo con una función instrumental. El plagio se ha negado históricamente a privilegiar un texto utilizando mitos espirituales, científicos u otros mitos legitimadores. El plagiario considera que todos los objetos son iguales y por ello sitúa en el mismo plano a todos los fenómenos. Todos los textos son utilizables y reutilizables. En esto estriba la epistemología de la anarquía, según la cual el plagiario afirma que si la ciencia, la religión u otra institución social imposibilita la

certidumbre más allá de la esfera de la privacidad, en este caso, es mejor estar dotado de una conciencia que tenga el mayor número de categorías de interpretación que sea posible. La tiranía de los paradigmas puede que tenga consecuencias útiles (por ejemplo, una mayor eficacia dentro de un mismo paradigma), pero los costes represivos que representa para el individuo (excluyendo otros modos de pensar y limitando la posibilidad de la invención) son muy elevados. Más que ser conducidos por secuencias de signos, uno debería dejarse llevar por ellos, eligiendo la interpretación que mejor se adecue a las condiciones sociales de una situación dada.

Se trata de unir varias técnicas de montaje para responder a la omnipresencia de los transmisores que nos alimentan con sus discursos muertos (medios de comunicación, publicidad, etc.) Es cuestión de quitar las cadenas a los códigos - no al sujeto - de forma que algo estalle, escape, palabras bajo las palabras, las obsesiones personales. Nace así otro tipo de palabra que escapa al totalitarismo de los medios de comunicación, pero que mantiene su poder y lo ejerce contra sus antiguos señores.

La producción cultural, literaria o de cualquier otro tipo ha sido siempre un proceso largo y laborioso. En la pintura, la escultura o la escritura, la tecnología ha sido siempre primitiva para los estándares contemporáneos. Los pinceles, los martillos, los cinceles, las plumas, los papeles, e incluso la imprenta no se prestan muy bien a una producción rápida y a una distribución a gran escala. El tiempo que transcurre entre la producción y la distribución puede resultar insoportablemente largo. Los libros de arte y las artes visuales tradicionales todavía se resienten tremendamente de este problema si los comparamos con el arte electrónico. Antes de que la tecnología electrónica se impusiera, las perspectivas culturales se desarrollaron de tal forma que hacían de los textos obras individuales. Los fragmentos culturales eran con pleno derecho unidades discretas, puesto que su influencia se desplazaba lo suficientemente despacio como para permitir la evolución ordenada de una corriente o una estética. Se podían mantener las fronteras entre las distintas disciplinas y las escuelas de pensamiento. Se consideraba que el conocimiento era finito y, por ende, fácil de controlar. En el siglo XIX empezó a resquebrajarse este orden tradicional cuando las nuevas tecnologías comenzaron a acelerar el desarrollo

cultural. Por primera vez se fue consciente de que la velocidad se estaba convirtiendo en un asunto de importancia vital. El conocimiento se alejaba de la certidumbre y se transformaba en información. Durante la Guerra Civil estadounidense, Lincoln se sentaba impacientemente junto al telégrafo, esperando informes de los generales que estaban en el frente. No tenía paciencia para soportar la larga retórica del pasado y exigía de ellos una economía eficaz del lenguaje. No había tiempo para las florituras tradicionales del ensayista elegante. La velocidad y la información cultural han seguido creciendo en proporción geométrica desde entonces, provocando un pánico en la información. La producción y la distribución de la información (de cualquier tipo) debe ser inmediata, no puede haber un intervalo de tiempo entre las dos. La tecno cultura ha satisfecho esta demanda con las bases de datos y las redes electrónicas que mueven rápidamente cualquier tipo de información.

Teniendo en cuenta esta situación, el plagio satisface las exigencias de la economía de la representación, sin suprimir la invención. Si se admite que la invención tiene lugar siempre que surja una nueva percepción o idea - al encontrarse dos o más sistemas formalmente dispares - entonces hay que admitir también que las metodologías de la recombinación son deseables. Es aquí cuando el plagio progresa más allá del nihilismo. No supone simplemente una inyección de escepticismo para contribuir a la destrucción de los sistemas totalitarios que han frenado o anulado la invención; participa de la invención, y es por ello también productivo. El genio de un inventor de la talla de Leonardo da Vinci radica en su habilidad a la hora de combinar los entonces separados sistemas de la biología, las matemáticas, la ingeniería y el arte. Más que un creador fue un sintetizador. Ha habido muy poca gente como él a lo largo de los siglos, porque la habilidad de contener tantos datos en la memoria biológica de un individuo es algo muy raro. Ahora, sin embargo, la tecnología de la recombinación se encuentra disponible en el ordenador. El problema para los futuros productores de la cultura es el acceso a esta tecnología y a la información. Después de todo, el tener acceso es el más precioso de todos los privilegios y, por ello, está estrictamente custodiado, lo que a su vez le lleva a uno a preguntarse si para llegar a tener éxito en el mundo del plagio, tiene uno además que ser un buen pirata informático.

En cierto sentido, una parte de la tecnología se ha filtrado en las manos de un pequeño grupo de afortunados. Los ordenadores y las cámaras de vídeo son el mejor ejemplo. Para acompañar a estos objetos de consumo y hacer su manejo más versátil, se han creado el hipertexto y los programas de mezcla de imágenes - programas que han sido diseñados para facilitar la recombinación. El sueño del que plagia es el poder hacer aparecer, mover y recombinar un texto mediante unas órdenes fáciles de ejecutar. Estrictamente hablando, el plagio pertenece a la cultura de después del libro, puesto que es en esa sociedad en la que se puede hacer explícito lo que la cultura de los libros, con sus genios y sus autores, tiende a esconder, a saber, que la información es mucho más útil cuando entra en contacto con otra información y no cuando se la deifica y se la presenta en el vacío.

Buscar nuevos medios para recombinar información ha estado siempre presente en las mentes del siglo XX, aunque dicha búsqueda haya estado relegada a unos pocos hasta hace poco. En 1945 Vannevar Bush, un antiguo asesor científico de Franklin D. Roosevelt, propuso una forma nueva de reorganizar la información en un artículo publicado en el *Atlantic Monthly*. En aquel entonces, la tecnología de los ordenadores estaba en sus albores y se desconocía su verdadero potencial. Bush, sin embargo, fue previsor y diseñó un aparato al que llamó Memex. Pretendía crear un almacén de información en un microfilm, que dispusiera de un mecanismo que permitiera al usuario seleccionar y mostrar cualquier sección que este deseara, permitiendo así a uno el moverse libremente entre incrementos de información que no estaban anteriormente relacionados.

En aquel momento, no se podía fabricar el Memex de Bush, pero según fue evolucionando la tecnología de los ordenadores su idea fue cobrando cuerpo. Hacia 1960 Theodor Nelson hizo posible que el proyecto se llevara a cabo cuando empezó a estudiar la programación por ordenador en la universidad:

Pasados unos meses me di cuenta de que, aunque los programadores estructuraban los datos de forma jerárquica, no tenían por qué hacerlo así. Fue así como empecé a ver en el ordenador un lugar ideal para hacer interconexiones entre cosas que eran accesibles a la gente.

Me di cuenta de que la escritura no tenía por qué ser 'secuencia' y de que los libros y las revistas futuras podrían aparecer en pantallas (terminales de rayos catódicos), todas ellas podrían estar unidas en todas las direcciones. En seguida empecé a trabajar en un programa (escrito en lenguaje ensamblador 7090) para llevar a cabo estas ideas.

La idea de Nelson, a la que denominó hipertexto, fracasó en sus comienzos por falta de seguidores, aunque en 1968 algunos sectores del gobierno y de la industria de defensa se dieron cuenta de su utilidad. Pero fue otro innovador en el ámbito de la informática, Douglas Englebart, el que desarrolló un prototipo de hipertexto al que se le atribuyen grandes hallazgos en la utilización de los ordenadores (por ejemplo, el interfaz de Macintosh, Windows). El sistema de Englebart, denominado Augment, se utilizó para organizar la red de investigación del gobierno, la red ARPA, y por parte del constructor de armamento para ayudar a los grupos de trabajo técnico a coordinar proyectos como el diseño de los aviones.

Todas las comunicaciones se añaden automáticamente a la base de información de Augment y se enlazan, cuando es necesario, a otros documentos. Por ejemplo, un ingeniero, podía utilizar Augment para escribir y distribuir electrónicamente un plan de trabajo a los otros miembros del grupo de trabajo. Los otros miembros podían entonces revisar el documento y añadir otro al original, creando así con el tiempo una "memoria" de las decisiones tomadas por el grupo. El potencial del Augment les permitía a los usuarios acceder a informes más antiguos de forma rápida sin perderse, ni sentirse agobiados con los detalles.

La tecnología de los ordenadores continúa perfeccionándose, y únicamente - al igual que ha ocurrido con otros avances tecnológicos en este país - tras ser explotada de forma exhaustiva con fines militares y de espionaje, salió al mercado para su explotación comercial. Por supuesto, el desarrollo de los microordenadores, así como la tecnología de consumo de los ordenadores personales hizo que surgiera la necesidad de crear unos programas que pudieran ayudar a enfrentarse con el crecimiento exponencial de la información, especialmente con la información textual. Probablemente la primera aplicación de carácter humanista del hipertexto se realizó en el campo de la educación. Actualmente el hipertexto y el hipermedia (que añaden gráficos e imágenes a la red de elementos que pueden

estar interconectados) siguen siendo parte integrante del diseño de instrucción y la tecnología educativa.

Robert Scholes y Andries Van Dam llevaron a cabo, experimento interesante a este respecto en 1975 en la Universidad de Brown. Scholes, profesor de inglés, se puso en contacto con Van Dam, un profesor de informática que quería saber si existían cursos de humanidades que se pudieran beneficiar de lo que en aquel momento se denominaba un sistema de edición de textos (conocido ahora como procesador de textos) con capacidades hipertextuales integradas. Scholes y dos profesores ayudantes' que formaban parte de un grupo de investigación, se sintieron especialmente impresionados por una de las características del hipertexto. Utilizando este programa sería posible leer cuidadosamente de forma no lineal todos los materiales interrelacionados en un texto. El hipertexto se convierte entonces en una web de materiales que se relacionan mutuamente. Esto les hizo pensar que había un claro paralelismo entre la concepción del texto- cultura y el del hipertexto:

Una de las facetas más importantes de la literatura, y que plantea dificultades de interpretación, es su naturaleza reflexiva. Los poemas individuales desarrollan constantemente sus significados - a menudo a través de medios tales como la alusión directa o la reelaboración de motivos o convenciones tradicionales, y otras veces haciendo uso de métodos más sutiles, tales como el desarrollo del género y la expansión o la referencia biográfica, remitiendo al corpus total de material poético del que cada poema en particular contiene un pequeño fragmento.

Aunque no fue complicado crear una base de datos con enlaces hipertextuales compuesta por material poético, Scholes y su grupo estaban más preocupados por conseguir que fuera interactivo - lo que querían hacer era construir un "texto comunal" que incluyera no sólo la poesía, sino que incorporara además comentarios e interpretaciones de los alumnos que tuvieran acceso a ella. De esta forma, cada estudiante no sólo tenía la posibilidad de leer un poema, sino que además se le daba la opción de añadir sus propios "comentarios". El texto "expandido" resultante podía leerse y discutirse en un terminal que tenía una pantalla dividida en cuatro áreas. El estudiante que lo consultara podría disponer del poema en una de las áreas (a las que se denominaba ventanas) y del material disponible relacionado con él en las

otras tres ventanas, siguiendo el orden que él mismo eligiera. Así se conseguiría potenciar la lectura en una secuencia no lineal. De esta forma, cada estudiante aprendería a leer una obra tal y como existe en realidad y no "en el vacío", sino considerándola el punto central de un corpus de documentos e ideas que se desvela progresivamente.

El hipertexto funciona de manera semejante con otras formas de discurso literario además de la poesía. Desde el comienzo, se le denominó al hipertexto de forma popular "texto multidimensional" ligeramente parecido al artículo estándar escolar de las ciencias o de las humanidades, porque utilizaba los mismos mecanismos conceptuales, como las notas a pie de página, las anotaciones, las referencias a otros trabajos, las citas, etc. Desgraciadamente, la convención de la lectura y la escritura lineal, así como el hecho físico de las páginas de dos dimensiones y la necesidad de encuadernarlas en una única secuencia posible, han limitado siempre el verdadero potencial de este tipo de textos. Uno de los problemas es que a menudo al lector se le obliga a buscar en un texto (o bien tiene que dejar el libro que tiene entre manos e ir a buscar en alguna otra parte) para encontrar una información relacionada con el mismo. Es un proceso que lleva tiempo y distrae; en vez de poder ser capaz de moverse fácilmente y de forma rápida entre corpus físicamente remotos o inaccesibles de almacenes de información, el lector se ve obligado a enfrentarse con grandes impedimentos físicos que retrasan su labor de investigación y creación. Gracias a la llegada del hipertexto, uno se puede mover por campos de información relacionados con una velocidad y una flexibilidad que por lo menos se aproxima al funcionamiento del intelecto humano de forma que ni los libros ni la lectura secuencial pueden permitir.

El texto de recombinación en su forma hipertextual supone la emergencia de la percepción de constelaciones textuales que siempre/ya han sido nuevas. Es en esta luminosidad extraña que la bioforma autorial se ha consumado³.

3. Si la firma es una forma de taquigrafía cultural, no es necesariamente horrible en determinadas ocasiones sabotear las estructuras para que no caigan en una complacencia rígida. No conviene atribuir palabras a una imagen, por ejemplo, a una celebridad intelectual. La imagen es un instrumento con un uso lúdico, como cualquier texto de cultura o parte de él. Es tan necesario imaginar la historia de la imagen espectacular y escribirla tal y como se la ha imaginado, como lo es mostrar fidelidad a su estructura actual "factual". Uno debería elegir el método que mejor se adecue al contexto de producción, aquel que ofrece más posibilidades de interpretación. El productor *de* textos recombinados expande el lenguaje y a menudo protege el código generalizado como cuando Karen Eliot citó a Sherrie Levine quien dijo "¿Plagio? No me gusta como sabe"

Hay que agradecer a Barthes y a Foucault el haber teorizado sobre la muerte del autor; el autor ausente pertenece más bien a la vida diaria; sin embargo, el tecnócrata que recombina y aumenta la información en el ordenador o en la videoconsola, está viviendo el sueño del capitalismo que todavía se está perfeccionando en el área de producción. El concepto japonés de "entrega justo a tiempo", en el que las unidades de montaje pasan a la cadena de montaje en el momento en el que se las necesita, fue un primer paso en el perfeccionamiento de las tareas de montaje. En un sistema de este tipo, no hay capital sedentario, sino un constante fluir de mercancías puras sin mezcla. La mercancía ensamblada pasa al distribuidor justo en el momento en el que el consumidor la necesita. Este sistema nómada elimina la acumulación de materiales. (Queda todavía algún tiempo muerto; sin embargo, los japoneses han conseguido reducirlo a un par de horas y siguen trabajando para conseguir reducirlo a un par de minutos). De esta forma, la producción, la distribución y el consumo se convierten en un único acto, sin principio ni fin: circulación ininterrumpida. De la misma manera, el texto en línea fluye en una corriente ininterrumpida a través de la red electrónica. No puede haber vacíos que marquen unidades discretas en la sociedad de la velocidad. Por ello, el concepto de origen no tiene lugar en la realidad de la electrónica. La producción de los textos presupone su inmediata distribución, consumo y revisión. Todo aquel que participa en la red, participa también en la interpretación y mutación de la corriente textual. Más que morir, el concepto de autor ha dejado sencillamente de funcionar. Se ha convertido en un agregado abstracto que no puede reducirse a una personalidad biológica o psicológica. Este devenir del autor tiene connotaciones apocalípticas - el temor a que la humanidad se diluya en la corriente textual. Quizás los seres humanos no sean capaces de tomar parte en la hipervelocidad. Hay que decir que nunca en el pasado todos los seres humanos han sido capaces de participar en la producción cultural. Ahora, al menos, el potencial para una democracia cultural se ha visto incrementado. El genio biológico aislado no tiene que ser ya un suplente de toda la humanidad. La verdadera preocupación es la misma de siempre: la necesidad de tener acceso a los recursos culturales.

Los descubrimientos del arte y la crítica postmoderna referentes a las estructuras analógicas de imágenes demuestran

que cuando se reúne a dos objetos, independientemente de la lejanía de sus contextos, se establece una relación entre ellos. Limitarse a una relación personal de palabras es una simple convención. Al unir dos expresiones independientes se sustituyen los elementos originales y se produce una organización sintética que ofrece mayores posibilidades⁴.

El libro no ha desaparecido de ningún modo. La industria editorial sigue resistiéndose a la aparición del texto de recombinación y se opone a aumentar la velocidad cultural. Se ha situado en el vacío que existe entre la producción y el consumo de textos, que por motivos de supervivencia está obligada a mantener. Si se aumenta la velocidad, el libro está condenado a perecer y con él sus compañeros del Renacimiento, la pintura y la escultura. Es por esta razón por la que la industria teme al texto de recombinación. Este tipo de trabajos llena el vacío que hay entre la producción y el consumo y abre la industria a aquellos que no forman parte de la celebridad literaria. Si la industria es incapaz de diferenciar sus productos utilizando la originalidad y la singularidad, su rentabilidad se vendrá abajo. En consecuencia, la industria camina despacio; tarda años en publicar una información que se necesita aquí y ahora. Todo esto no está, sin embargo, exento de ironía. Para reducir la velocidad, se ve obligada a participar en la velocidad de la forma más intensa: la del espectáculo. Tiene que defender "la calidad y valores" y debe inventarse celebridades. Estos esfuerzos exigen la inmediata intervención de la publicidad- esto es, la total participación en los simulacros que terminarán siendo la propia destrucción de la industria.

Por lo tanto, para el burócrata, desde la perspectiva de la vida cotidiana, el autor está vivo y disfruta de un estupendo estado de salud. Se puede verlo y tocarlo y existen huellas que nos dan cuenta de su existencia en las cubiertas de libros y revistas que pululan por doquier con su firma. Ante tal evidencia, la teoría sólo puede responder con la máxima que dice que el significado de un texto dado deriva exclusivamente de su relación con otros textos. Dichos textos son contingentes con respecto a lo que existía antes que ellos, el contexto en el que están situados

4. No hace falta decir que uno no tiene que limitarse a corregir un trabajo o a integrar diversos fragmentos de obras anticuadas en una nueva; se puede también alterar el significado de los fragmentos según convenga, abandonando a los incapacitados para que sigan perpetuando miméticamente las "citas".

v la capacidad interpretativa del lector. Por supuesto que este argumento no resulta convincente para aquellos segmentos sociales que están atrapados en el retraso cultural. Mientras que esto siga ocurriendo, ningún tipo de legitimación histórica apoyará a los productores de textos de recombinação, que serán siempre sospechosos a ojos de los guardianes de la cultura "con mayúsculas".

Piéñese en las palabras de uno mismo o en las palabras de cualquier otro ser vivo o muerto. Pronto se percatará uno de que las palabras no pertenecen a nadie. Las palabras tienen una vida propia. Se supone que los poetas liberan las palabras -, las encadenan en frases. Los poetas no poseen palabras "de su propiedad". Los escritores tampoco. ¿Desde cuándo pertenecen a alguien las palabras? ¿De verdad son tus propias palabras"?, y "¿quién eres tú?"

La invención del vídeo portátil a finales de los 60 y principio de los 70 hizo que los artistas de los medios de comunicación radicales se plantearan que en un futuro próximo todo el mundo tendría acceso a ese tipo de equipo lo que provocaría una crisis en la industria de la televisión. Muchos esperaban que el vídeo se convirtiera en el instrumento definitivo del arte democrático. Cada casa se convertiría en un centro de producción y la dependencia de la red televisiva para la información electrónica no sería más que una entre varias opciones. Desgraciadamente esta profecía nunca se ha hecho realidad. Desde una perspectiva democrática, el vídeo hizo poco más que las películas de súper 8 para redistribuir la posibilidad de producir imágenes. Cualquier vídeo, sin contar las películas caseras, ha permanecido en manos de una élite de tecnócratas (aunque como con cualquier clase) hay segmentos marginales que se resisten a la industria de los medios de comunicación y mantienen un programa de descentralización.

La revolución del vídeo fracasó por dos razones: falta de acceso y falta de ganas. Tener acceso al hardware, especialmente a los equipos de postproducción, sigue siendo tan complicado como siempre; no hay puntos de distribución regular más allá del acceso público local que ofrecen algunas licencias de televisión por cable. Ha sido también difícil convencer a aquellos que están fuera de la clase de los tecnócratas de porqué tendrían que querer

hacer algo con el vídeo, incluso teniendo acceso al equipo. Esto es bastante comprensible si se tiene en cuenta que la cantidad de imágenes que nos brindan los medios de comunicación es tan aplastante que la idea de producir más carece de sentido. El plagio contemporáneo se enfrenta precisamente al mismo desaliento. El potencial para generar textos de recombinación en la actualidad no es más que eso, un potencial. Tiene por lo menos una base más amplia, puesto que la tecnología de los ordenadores para crear textos de recombinación ha escapado a la clase de los tecnócratas y se ha extendido a la de los burócratas; de ninguna manera, la forma democrática que los plagiarios utópicos esperaban que alcanzara.

Los problemas inmediatos son obvios. El coste de la tecnología para el plagio productivo es todavía muy elevado. Incluso si se decidiera elegir la forma menos eficaz de un manuscrito plagiado a mano, se necesita una tecnología de edición para distribuirlo, puesto que ninguna editorial la aceptaría. Es más, la población de los EEUU, por regla general, es capaz únicamente de recibir información, pero no pueden producirla. Con esta estructura exclusiva solidificada, la tecnología, el deseo y la capacidad para hacer uso de ella siguen centradas en una economía utilitarista y, por ello, no queda mucho tiempo ni para las posibilidades de resistencia ni para la estética de la tecnología.

Aparte de estas barreras obvias, existe un problema más pernicioso que es fruto de la esquizofrenia social de los EEUU. Mientras que su sistema político democrático se basa en principios democráticos de inclusión, su sistema político democrático se basa en principios democráticos de inclusión, su sistema económico se basa en el principio de la exclusión. Por ello, como un lujo que es, la superestructura cultural tiende también hacia la exclusión. Fue este principio económico el que determinó la invención de los derechos de autor (*copyright*), que en principio surgió no para proteger a los escritores, sino para reducir la competencia entre los editores. En el siglo XVII en Inglaterra, donde apareció por primera vez el *copyright*, el objetivo era que los editores gozaran siempre del derecho exclusivo para imprimir ciertos libros. El razonamiento ofrecido para justificar dicha apropiación consistía en afirmar que, en toda obra literaria, el lenguaje queda impreso

de la personalidad del autor, de ahí que queda marcado como si fuera una propiedad privada. Apoyándose en esta mitología, los derechos de autor han florecido en el capital reciente sentando un precedente legal que permite privatizar cualquier objeto cultural, ya sea una imagen, una palabra o un sonido. De esta forma, el plagio (incluso el que pertenece a la clase de los tecnócratas) se mantiene en una posición profundamente marginal, independientemente de su inventiva y de la eficaz utilización que su metodología pueda tener para el estado actual de la tecnología y el conocimiento.

¿Qué sentido tiene el salvar el lenguaje cuando no hay nada ya que decir?

El presente nos exige pensar y reconsiderar la idea del plagio. Su función ha sido demasiado tiempo devaluada por una ideología que apenas tenía lugar en la tecno cultura. Déjese que permanezcan los conceptos románticos de originalidad, genialidad y autoría, pero como elementos sin privilegios especiales sobre otros aspectos igualmente útiles para la producción cultural. Es hora de utilizar abiertamente y con valentía la metodología de la recombinación para estar a la altura de la tecnología de nuestro tiempo.

“¿Qué es el pensamiento virtual? Es un pensamiento sin pensador. El pensamiento virtual ignora todo excepto el pensamiento y sólo el pensamiento es y es su propio medio.”

Bibliografía

Ackerman, Robert. “Restoring Free Speech and Liberty on Campus2. In: **Journal of College Student Development**. Volumen 47, Number 4, July/August 2006. Pp. 481-484.

Bacon, Francis. ***The Advancement of Learning***. Project Gutenberg. [2.2.2007]
[Http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/adlr1 Oh.htm](http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/adlr1 Oh.htm)

Bevilacqua, Vincent M. "Philosophical Influences in the Development of English. Rhetorical theory: 1748-1783". In: *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Literary and Historical Section*, Vol. XX. Part. IV.

Campbell, George. *The Philosophy of Rhetoric*. De Paul University.

Capaci, Bruno. *Il Giudice e l'Oratore. Trasformazione e Fortuna del Genere Epidittico nel Settecento*. Bologna 2000.

Coliver, Sandra. "Commentary to: The Johannesburg Principles on National Security.

Conley, Thomas M. "Eighteenth-Century Rhetorics". In: *Conley: Rhetoric in the European tradition*. 1990.

Craig, Carys J. "Putting the Community in Communication: Dissolving the Conflict Between Freedom of Expression and Copyright". In: *University of Toronto Law Journal*. Volume 56, Number 1, Winter 2006. Pp. 75-114.

Craig, Nico Noite. "Privacy and Free Speech in Germany and Canada. Lessons for an English privacy tort". in: *European Human Rights Law Review*. 1998. 2, Pp. 162-1 80

Fish, Stanley. *There's no such Thing as Free Speech and its a Good Thing, too*. New York: Oxford Univ. Press, 1994.

France, Peter. *Rhetoric and Truth in France. Descartes to Diderot*. Oxford 1972.

"Freedom of Expression and Access to information". in: *Human Rights Quarterly*. Volume 20, Number 1, February 1998. Pp. 12-80.

Kennedy, George A. "David Hume". In: *Classical Rhetoric and its Christian and Secular...*

Kennedy, George A. "George Campbell". In: *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. London 1980.

Pinchevski, Amit. "Freedom from Speech (or the Silent Demand)". In: *Diacritics*. Volume 31, Number 2. Summer 2001. Pp. 71-84.

Potkay, Adam. *The Fate of Eloquence in the Age of Hume*. Ithaca; London 1994.

Siegel, Stephen A. "The First Amendments New Standard History". In: *Reviews in American History*. Volume 26, Number 4, December 1998. Pp. 743-750.

Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Econlib. [2.2.2007]

Tradition from Ancient to Modern Times. London 1980.

Wasserman, Howard M. "If You Build it, They With Speak. Public Stadiums, Public Forums, and Free Speech" in: *NINE. A Journal of Baseball History and Culture*. Volume 14, Number 2, Spring 2006. Pp. 15-26.

Wibur, Samuel Howell. *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*. Princeton 1971.

Wilson, Thomas. *The Arte of Rhetorique*. University Oregon.