

ROBERTO GAC

PLAGIO E INTERTEXTUALIDAD

(a propósito del *Intertexto*)



A los estudiantes de literatura de la Universidad de Chile

Uno de los temas más interesantes que examinamos con los alumnos del profesor David Wallace en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, fue el plagio. Muy a la moda gracias a Internet, instrumento que facilita una práctica milenaria, el plagio se define etimológicamente como una palabra de origen griego - πλάγιος- que quiere decir "oblicuo", pero también puede aludir a "oculto" y a "engaño". Desde sus orígenes el significado del plagio tiene una connotación moral, ineludible. La referencia latina de la palabra es lapidaria:

"Plagiarus" es disponer de una persona, en principio libre, para venderla o comprarla como esclava, rezan los diccionarios más prestigiosos, copiándose unos a otros. Poco a poco la tonalidad moral del concepto se ha acentuado hasta el punto de que el plagio ha llegado a ser considerado un delito, en especial en nuestra época internauta en la cual los derechos de autor son a menudo el objeto de litigios, procesos y condenas judiciales. Lo más corriente es el plagio "académico", utilizado en la redacción de tesis, ensayos, ponencias, documentos científicos, jurídicos, etc.¹ El vocablo "plagio" y sus derivados son percibidos peyorativamente. Esta percepción, ya habitual, dificulta las tentativas para estudiarlo desde un ángulo estrictamente semiológico y analizar su práctica en cuanto *plagio literario*.

Recordemos al respecto un texto clásico, el cuento de Jorge Luis Borges "*Pierre Menard, autor del Quijote*". Pierre Menard, novelista francés², tuvo la audaz pretensión de reescribir el *Quijote* a principios del siglo XX. En verdad (nos tranquiliza Borges), "*Pierre Menard no quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas*

¹ Sobre el plagio, la Universidad de Chile admite oficialmente lo siguiente: "El término *plagio* se define en el Diccionario de la Real Academia Española como la acción de «copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias». Desde el punto de vista legal es una infracción al derecho de autor acerca de una obra artística o intelectual de cualquier tipo, en la que se incurre cuando se presenta una obra ajena como propia u original." (*Informaciones y Bibliotecas*)

² Menard debería, entonces, escribirse con acento -Ménard-, pero Borges, reconocido anglófilo, era, quizás, un disimulado francófobo.

*páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes". Si Cervantes se hubiera enterado del fabuloso proyecto, habría temido ser víctima de un nuevo plagio. Ya le era suficiente el disgusto que le había causado Alonso Fernández de Avellaneda (pseudónimo, como se sospecha, de Félix Lope de Vega y Carpio, su celeberrimo rival), escritor tramposo que lanzó al mercado su propio *Quijote* para aprovechar el tardío, pero no por ello menos fulgurante, éxito de la obra cervantina.*

Los detalles de la empresa de Pierre Menard aportados por Borges son abrumadores y, pese a sus desmentidos ambiguos, van todos en el sentido del plagio. *"Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Este, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):*

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir."

Por su parte, Menard escribió, textualmente:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

El plagio parece indiscutible, nadie se atrevería a negarlo. Sin embargo, *no hay plagio*. Borges, con una habilidad comparable a la de un mago prestidigitador, presentará los dos textos *idénticos* rodeados de consideraciones paratextuales que les darán sentidos

diferentes. Cervantes hace un elogio retórico de la historia; Menard la considera no como una indagación de la realidad, sino como su origen. El español de Menard en el siglo XX es arcaizante; el de Cervantes en el siglo XVII, magistral. Es decir, el significante puede ser el mismo, pero no así el significado. No obstante, lo que anula radicalmente el plagio es que Borges y Menard anuncian con transparente claridad la autoría del fragmento en cuestión.

Examinemos un segundo caso que nos instruye sobre el tema: el plagio enternecedor perpetrado por otro escritor rioplatense, Héctor Bianciotti, discípulo confesado del primero³. Miembro *immortel* de la *Académie Française* (distinción celebrada con fatuidad por los nativos, todos mortales, de Buenos Aires) reconoció, con mucha tardanza pero valientemente, haber participado en un concurso literario con un cuento del cual no era autor, hecho que escondió *a sabiendas* al jurado. En efecto, dado que se aburría en el caserío campesino donde vivía con sus padres, y habiendo encontrado un viejo libro de cuentos abandonado en un desván, libro que leyó y releyó hasta ajar las páginas y estropear sus tapas, copió uno de sus relatos para enviarlo al concurso. Creía, de buena fe, que a causa el estado y la vetustez del libro, manoseado con pasión, nadie se daría cuenta del *larcin*. Ciertamente, como atenuante del delito es necesario agregar que el futuro inmortal contaba en esos momentos de extravío literario (y quizás, moral) sólo con siete años de edad y que el cuento pirateado era *El Gato con Botas*, escrito en francés por Monsieur Perrault, mucho

³ Más que discípulo, el novelista franco-argentino, que idolatraba a Borges, hubiera querido ser, como todo el mundo lo sabía en la *rive gauche* del río Sena, su *creatura*.

antes, en 1695. El jurado argentino decidió acordar al jovencísimo pirata, tras graves deliberaciones, una mención honrosa. ¿Quién no estaría de acuerdo? Un niño es un niño.

El caso de Isidore Ducasse (Montevideo 1846 – París 1970), conde de Lautréamont (según él), escritor franco-uruguayo que se interesó en examinar el plagio, merece también ser tenido en cuenta. Dice Lautréamont:

*"El plagio es necesario. El progreso lo implica. Cierne de cerca la frase de un autor, utiliza sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa"*⁴.

Opinión sorprendente, a la vez provocadora y equívoca. Nadie ignora hoy día que Lautréamont, muerto en el anonimato a la edad de 24 años y resucitado por los surrealistas medio siglo después, era no sólo un poeta de la envergadura de Rimbaud o de Baudelaire, sino también un asombroso teórico de la literatura, cuyos conocimientos y capacidades de crítica literaria son difícilmente concebibles en un liceano⁵. En sus *Poesías* (todas en prosa) analiza con agudeza la poesía y la novelística del siglo XIX. Sus afirmaciones y confirmaciones son tan luminosas que a

⁴ Lautréamont, *Poesías*, II.

⁵ Lautréamont, que perdió a su madre durante su infancia en Montevideo, era admirado por sus compañeros en los liceos franceses de Tarbes y de Pau, donde su padre, ya viudo y embajador de Francia en Uruguay, lo internó. Con ellos comentaba sus poemas publicados en las revistas estudiantiles y ejercía una crítica implacable sobre los grandes escritores de su tiempo, Víctor Hugo, Sue, Zola, Dumas, Baudelaire, Byron, Poe, etc. Si un niño es un niño, como le acaeció natural y borgianamente a Bianciotti, un genio es un genio, sin límites de edad.

veces invitan a la imitación. Por ejemplo, refiriéndose a la novela, escribe:

*"La novela es un género falso, porque describe las pasiones por ellas mismas: la conclusión moral está ausente. Describir las pasiones no es nada; basta nacer un poco chacal, un poco buitre, un poco pantera. No adherimos a eso. Describirlas para someterlas a una alta moralidad, como Corneille, es otra cosa."*⁶

Temiendo caer en el plagio, pero deslumbrado por la lucidez del joven Lautréamont, me atreví a escribir, de mi puño y letra, como dedicatoria del manuscrito de la primera versión de uno de mis textos *-La Curación*⁷- enviado a principios de los años 70 al *chef de file* de la vanguardia literaria francesa, Philippe Sollers, las líneas siguientes:

"La novela es un género falso, porque describe las pasiones por ellas mismas: la conclusión moral está ausente. Describir las pasiones no es nada; basta nacer un poco chacal, un poco buitre, un poco pantera. No adherimos a eso. Describirlas para someterlas a una alta moralidad, como Dante, es otra cosa."

La variación parece mínima: un nombre propio, Corneille, es cambiado por otro, Dante. Un lector de Montaigne diría que se trata de una simple "cita", lo que es un error, pues una cita correcta no admite cambios. Sin

⁶ Lautréamont, *Poesías*, I

⁷ *La Curación* narra la tentativa, bastante menardesca, de un loco que se toma por Dante Alighieri y que pretende reescribir la Divina Comedia. Gogol también intentó algo parecido. Terminó suicidándose.

embargo, hablar de plagio puede ser estimado, lícitamente, como una exageración. Corneille y Dante no son lo mismo. Ahora bien, si seguimos la definición de Lautréamont, habría plagio.

No es el caso. Ya veremos por qué, al analizar el *Intertexto*.

En verdad, Isidore Ducasse, crítico y corrector de la decadencia novelesca de la literatura, no aborda en su concepto del plagio la etimología del término y de su esencia en cuanto hurto, *robo oculto de la palabra de otro*. Así, no teme incorporar en los *Cantos* algunas líneas sobre los estorninos copiadas de un tratado de ornitología. O reproducir, sin demorarse en precisar su cronología exacta, una noticia macabra encontrada en los diarios. Pero no se trata, propiamente, de plagios literarios. Lautréamont no pretendía despojar a nadie, ni esconder un delito que para él no existía.

Montaigne, considerado como el maestro de las citas, tampoco busca ocultar sus fuentes, pese a las apariencias. Numerosas citas que sostienen su descripción de la torpeza tragicómica del ser humano (en primer lugar, la suya) no exhiben la autoría original y podrían ser denunciadas como plagios. Pero, como ocurre con Lautréamont, lo hace de buena fe, sin intención alguna de hurtar y, menos aun, de esconder el hurto, según lo afirma en sus *Ensayos*:

"Que se vea en lo que yo tomo en préstamo a otros autores, si he sabido escoger de qué realzar mi discurso. Pues

*hago decir a otros, lo que yo no puedo decir tan bien como ellos, sea por debilidad de mi lenguaje, sea por debilidad de mi inteligencia. Mis préstamos son de autores tan famosos y antiguos, que me parece que pueden nombrarse a sí mismos, sin necesidad de mí. Reflexiones e invenciones que transplanto a mi escritura y que confundo con las mías, a veces omitiendo, conscientemente, el nombre del autor..."*⁸

⁸ En el francés, todavía rudimentario, del siglo XVI: "*Qu'on voie en ce que j'emprunte si j'ai su choisir de quoi rehausser mon propos. Car je fais dire aux autres ce que je ne puis si bien dire : Tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens. (Mes emprunts) sont tous (...) des noms si fameux et anciens, qu'ils me semblent se nommer assez sans moi. Es raisons et inventions que je transplante en mon solage et confonds aux miennes, j'ai à escient omis parfois d'en manquer l'auteur...*" (Michel, Seigneur de Montaigne, *Essais* II, chap. X, *Des livres*). Desgraciadamente las versiones modernizadas y las traducciones de los *Ensayos* borran la graciosa tonalidad del francés original. Borges minusvalora (como también lo hace al abordar la prosa de Cervantes, calificada en *La supersticiosa ética del lector*, con la complicidad oblicua de Leopoldo Lugones, de "prosa de sobremesa") la prosa de Montaigne y sus largas frases, facilitadas por la estructura del francés, que se apoya flexiblemente sobre la *liaison*. Recordemos que Dante, en *De Vulgari Eloquentia*, asegura que la "*lingua oïl*" es la lengua ideal para escribir en prosa. Proust, autor de famosos "pastiches" de algunos grandes escritores franceses (*imitaciones*, pero en ningún caso, *plagios*), hará la demostración en la *Recherche*, donde sus frases alcanzan a veces más de una página sin perder su ritmo ni caer jamás en un contrasentido. Aunque en el español *escrito* no existe la *liaison*, Cervantes desarrolla también largas frases de una rica densidad poética y filosófica y, a veces (contrariamente a Proust), de una comicidad hilarante, al menos en el *Quijote* auténtico (no el de Menard), cuyo texto alcanzó a revisar, lo que no fue el caso de su última obra, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, terminada pocos días antes de su muerte y cuya prosa quedó algo irregular. Fatalmente.

Montaigne, sabiendo que se le podría reprochar su recurso a otros autores, insiste en defender su inocencia:

*"Cubrirse (...) bajo antiguas invenciones, recosidas por aquí y por allá: a éstos que quieren esconderlas y apropiárselas, ante todo es injusticia y cobardía (...) Por mi parte no hay nada que desee menos..."*⁹

Y reitera que detrás de sus citas anónimas se esconde el deseo no de apropiarse de la obra ajena, sino también de reírse de los críticos que, creyendo demoler sus ideas, en realidad demuelen a Platón o a Aristóteles o a Plutarco, a Séneca, etc. El venerable inventor del ensayo en cuanto género literario no sabía que con el tiempo todas sus citas serían identificadas y los nombres de los autores, impresos a pie de página. Marie de Gournay, su joven secretaria, a quien amó "mucho más que paternalmente" (pero sin acosarla, pues ella no le ocultaba "ni su deseo ni su admiración" pese a su diferencia de edad), comenzó ese trabajo de clarificación a partir de la sexta edición de los *Ensayos*, tras la muerte de su enamorado.

⁹ *"Se couvrir (...) sous les inventions anciennes, rapiécées par ci par là : à ceux qui les veulent cacher et faire propres, c'est premièrement injustice et lâcheté (...) De ma part il n'est rien que je veuille moins (...)"* (Michel, Seigneur de Montaigne, *Essais* I, chap. XXVI, *De l'institution des enfants*.) Montaigne consideraba el latín (lengua cuyo aprendizaje exclusivo le impuso su padre, cuasi analfabeto, desde sus primeros años de vida) como su lengua materna. Ese capricho paternal explica en parte la refinada estructura del francés que comenzaría a forjar en los *Essais*. El bilingüismo *français-latin* que sostiene constantemente la calidad intertextual de su obra, invalida *per se* toda imputación de plagio de los grandes clásicos.

Montaigne en el siglo XVI, Lautréamont en el siglo XIX, Borges en el siglo XX (y también James Joyce, Paul Valéry, Fernando Pessoa, Mijaíl Bajtín, Bulgakov, Thomas Mann), al reflexionar sobre la práctica del plagio comenzada, a no dudarlo, antes de Cristo, carecieron (salvo, quizás, Bajtín) de la ayuda aportada por el advenimiento de un nuevo concepto literario -la *intertextualidad*- y de la invención de la escritura electrónica y de su engendro prodigioso, Internet, fenómenos que cierran un milenio e inauguran otro.

Paul Valéry, en *Mon Faust*, habla de los "*emprunts*", los célebres "préstamos" literarios que le ayudaron a escribir su *Faust*¹⁰. "*Los más grandes (creadores) me han dado el ejemplo de los "préstamos"*", confiesa Fausto a Mefistófeles en la segunda escena de *Mon Faust*. Pero una cosa es "préstamo" y otra "robo". Todo depende del reconocimiento *explícito* del autor original. Ahora, es lícito preguntarse por el verdadero interés de exhibir esa autoría. ¿La ética, la moral, son indispensables en la creación de la obra de arte, que obedece, por definición, sólo a los principios de la estética? Al lector de novelas (en especial las policiales o los "polars existenciales" a la moda, es decir, el 90 % de la producción de la literatura industrial en nuestros días) le da lo mismo que aquello que lee sea o no obra del novelista cuyo nombre aparece en la tapa del libro. Para él lo importante es divertirse con la historia que le cuentan. Si hay hurto, cuanto mejor lograda sea la ocultación del

¹⁰ Michel Butor, alarmado por el aparente egoísmo y apetito de propiedad de Valéry, escribió a su vez el mucho más colectivo y consensual *Notre Faust*

despojo, más fácil será la lectura. Y, como es bien sabido, al lector novelero le encanta la facilidad¹¹.

Tratándose de literatura, el problema radica en la calidad estética de un texto. El plagio, ¿permite alcanzar un nivel estético superior? O, al contrario, ¿disminuye la calidad de un texto? Un novelista de nuestro tiempo (verbigracia, Roberto Bolaño, incontestable inmortal de las letras chilenas¹²) podría insistir en que estética y ética, belleza y moral no tienen por qué ir juntas en nuestra época fascinada por el mal y afirmar que el plagio es, desde el punto de vista de la forma, un mal menor. Valéry, desde la cima de su inmortalidad académica, no estaría de acuerdo. Su *Fausto* lo confirma, *doblemente*. No tanto por sus "préstamos" tomados en otros *Faustos*, sino por haber situado su pieza de teatro en la perspectiva secular de la leyenda fáustica, cuya primera textualización (y edición) data de 1587: *Das Volksbuch von Doktor Faust*, libro que admiró y asustó a los visitantes de la Feria de Francfort de aquel año. Valéry

¹¹ Los novelistas se plagian frecuentemente unos a otros, tentados por la debilidad estética del género, más y más parasitado por la prensa escrita, fenómeno que ha dado lugar a la aparición de la "novela reportaje". Ese parasitismo, que enriquece la prensa escrita y debilita la literatura, como ya advertía y se lamentaba Balzac en su *Monographie de la presse parisienne*, es facilitado por el hecho de que a menudo las editoriales y los diarios son propiedad de los mismos grupos financieros. En América Latina tenemos el caso, denunciado estérilmente por José Saramago, de Mario Vargas Llosa, periodista-novelistas (diario El País / editorial Alfaguara), bien disimulado plagiador que, con toda tranquilidad, concibe la creación literaria (resumen) como "hurto inteligente", "despojo de la obra del otro", "robo necesario" (*La Orgía perpetua, Dos, El hombre-pluma*, 16.)

¹² Los detectives y salvajes narcotraficantes mejicanos, pistola en mano, juran que es un novelista tanto o más mejicano que ellos. Mejor no discutir.

entonces, más allá de una simple frase o párrafo o página, toma en préstamo una estructura textual multifacética que se perpetúa y desarrolla a través de los siglos. ¿Puede hablarse de plagio "estructural"? Christopher Marlowe, Lessing, Lenau, el propio Goethe, Pessoa, Bulgakov, Thomas Mann, etc., autores de nuevos *Faustos*, ¿se plagian unos a otros?¹³ Una primera conclusión parece evidente: el plagio como concepto semiológico no permite un estudio profundo de la creación literaria. El concepto que permite ese análisis y el del propio plagio es la *intertextualidad*.

Mijaíl Bajtín (Orel 1895 – Moscú 1975) es el primer teórico de la literatura que pone las bases científicas de lo que llegará a denominarse la "intertextualidad". Lo afirma uno de sus seguidores, la semióloga franco-búlgara, Julia Kristeva: "*Bajtín es el primero en introducir (la intertextualidad) en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto*", precisa en su ensayo *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*¹⁴. Podemos preguntarnos, yendo más allá de la leyenda faústica: ¿James Joyce "copió" la *Odisea* a Homero para escribir *Ulysses*? ¿Virgilio plagió la *Ilíada* para escribir la *Eneida*? ¿Dante imitó a Virgilio para componer su *Commedia*? ¿Cecco d'Ascoli, el hoy día olvidado autor de *L'Acerba*, plagió a su vez la *Divina Comedia*?

¹³ Borges asegura que *Bouvard et Pécuchet*, la novela de Flaubert, podría leerse como un *Fausto bicéfalo* en búsqueda, no de la juventud o del placer, sino, única y estoicamente, del conocimiento absoluto. Un psicoanalista freudiano (ortodoxo) podría avanzar la hipótesis, más simple, que los dos protagonistas no hacen sino sublimar su homosexualidad latente. Al igual que Flaubert, por lógica.

¹⁴ Kristeva, Julia. Revista *Critique* 239, París, abril 1967

El concepto de "intertextualidad" facilita la comprensión del problema y permite entender el plagio como fenómeno no solamente comercial o jurídico, sino también como práctica literaria. Porque, si bien es evidente que no podemos considerar al plagio como una simple figura de la retórica y menos aun como un género o subgénero literario comparable, por ejemplo, a los centones del Medioevo (construidos únicamente con citas), o a la parodia de la Antigüedad, a los pastiches de Proust o al panfleto balzaciano, el plagio puede ser estudiado desde el punto de vista de la intertextualidad. En efecto, es semiológicamente válido decir que el plagio literario es una modalidad más de la intertextualidad, aunque es necesario añadir que se trata de una modalidad "inferior". Inferior no sólo éticamente (el plagio como hurto), sino también estéticamente: el plagio menoscaba la dimensión estética, la belleza y perfección de un texto. O, dicho de otro modo, el escritor que se apropia furtivamente, ocultando el hecho, del texto de otro escritor, disminuye y malogra el alcance de su propio texto y esto en la medida en que al actuar a hurtadillas (de "*mauvaise foi*", diría Sartre) se priva de la posibilidad de una elaboración estética superior del texto ajeno. La literatura supone un escritor y un lector. La literatura es, en una de sus determinaciones esenciales, *comunicación*. El plagiador elude, oculta esa comunicación, y en vez de hacerla más fiable, más viva y eficaz, la traiciona, la *de-forma*.

No obstante, el plagio tiene cualidades y valores que explican su perennidad. Es fascinante, tentador, cómodo y muy rentable si se lo compara con el trabajo realizado por el autor original. Asimismo, supone de parte del plagiador sensibilidad, inteligencia y habilidad. No cualquiera es un

buen plagiador, el cual saborea dulce y calladamente su acto si ha conseguido ocultarlo con elegancia. Exactamente como un ladrón hábil se felicita de un robo valioso realizado con éxito. Incluso podrían establecerse lazos y comparaciones entre el acto de plagiar y la naturaleza del ser humano después de su expulsión del paraíso terrenal. Habría en el hombre (y también en la mujer, *oh là là!*) una tendencia innata a apropiarse indebidamente de lo que pertenece a otro. Más delicado aun, se podría avanzar la tesis de que toda nuestra organización social estaría sustentada, facilitada por ese fenómeno: *furantur humanum est*. "Robar es humano" ... tanto o más que errar. De ahí que el plagio sea tan frecuentemente practicado. ¿Pero tiene un valor estético? Aceptemos que sí: el plagio tiene al menos el valor de lo copiado y la maestría de la copia. Pero difícilmente puede pretender a más, se le otorgue o no un premio literario¹⁵.

¹⁵ Estudiando la intertextualidad y el plagio es interesante comparar dos novelas similares por el tema y el lugar donde transcurren: la de Hernán Rivera Letelier -*El Arte de la Resurrección*-, ganadora de los 175.000 dólares del premio Alfaguara 2010 (hasta hace poco propiedad del mismo "holding" que posee el diario español El País) y *Martes Tristes*, la novela de Francisco Rivas Larraín, escrita treinta años antes. El escenario de ambas -la vida en las antiguas salitreras del desierto de Atacama- es idéntico, pero cualquier estudiante de literatura puede comprobar la diferencia en la dimensión estética de ambas obras. La de Francisco Rivas (con epígrafe de Pablo Neruda) es una novela con episodios históricos minuciosamente documentados, que arriesga una peligrosa crítica del general Pinochet en pleno pinochetismo. La de Rivera Letelier (con epígrafe de Nicanor Parra), una "novela best-seller" (otro de los subgéneros novelescos) que utiliza ese escenario histórico para presentar la cómica anécdota del Cristo de Elqui,

Al ocultar la procedencia de un texto, el plagiador se priva de toda comunicación con el autor. Que el autor esté vivo o muerto, da igual, lo importante es el texto y el sustrato individual y social que lo vio aparecer y desarrollarse ¹⁶. El plagiador, que busca ahorrar sus esfuerzos y disimular una carencia personal, no puede entonces, según lo deseó Lautréamont, corregir y mejorar el texto de otro, ni tampoco darle una nueva dimensión, más desarrollada que la primigenia, porque no es ése su objetivo. Para ello tendría que actuar abiertamente, explícitamente, abandonando toda intención de "ocultar", de "engañar". Y en ese caso el plagio desaparece. En cambio, aparece la posibilidad de otra modalidad semiológica, que abre las puertas a una nueva manera de escribir, a un nuevo género narrativo: *el intertexto*.

"El plagio es necesario. El progreso lo implica. Cierne de cerca la frase de un autor, utiliza sus expresiones, borra

loco enamorado de "la Magalena", puta de los burdeles nortefios, remedo de "la Pulpa", la puta de *Martes Tristes*. ¿Puede leerse *El Arte de la Resurrección* como un hábil "remake", una alegre resurrección, aligerada y edulcorada ideológicamente, de *Martes Tristes*? Los críticos literarios conocedores de Gurdjieff (todavía hay pocos) hablarían, simplemente, de "palabra emputecida".

¹⁶ Pierre Bayard, psicoanalista (poco ortodoxo) y profesor de literatura en la Université Paris 8, descubrió, tal vez sin darse cuenta, una fórmula muy astuta para banalizar el plagio: *el plagio por anticipación*. Esta fórmula, digna de Jules Verne, supone que un novelista de hoy puede muy bien plagiar a un escritor del futuro. Es algo muy novelesco como ficción y, en caso alguno, plausible de denuncias judiciales. De rebote, la ingeniosa fórmula permite a los plagiadores de nuestro tiempo, y a sus editores, de atenuar la gravedad del hurto.

una idea falsa, la reemplaza por la idea justa", escribía Lautréamont. Me permito (como antes tratándose de Corneille y Dante), cambiar una sola palabra:

"El intertexto es necesario. El progreso lo implica. Cierne de cerca la frase de un autor, utiliza sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa".

Nadie puede acusarme de plagiar a Isidore Ducasse o de desmerecer su trabajo. Al contrario: realzo su labor, su feroz inteligencia y su genialidad¹⁷. Yo reconozco en Lautréamont uno de los precursores de un nuevo género narrativo que hoy día se ve posibilitado por algo que él no alcanzó a vivir: la invención de la escritura electrónica, el

¹⁷ El padre del poeta nunca comprendió que su hijo era un genio. Monsieur Ducasse, preocupado por su carrera diplomática, en los mensajes que enviaba desde Uruguay a los "libraires-imprimeurs" de los *Chants* para desaconsejarles que los publicaran, temía que detrás de Maldoror se ocultara un criminal en potencia. Kurt Schneider, psiquiatra de principios del siglo XX, le hubiera dado razón. El doctor, totalmente alemán e inventor de la emocionante lista de personalidades psicópatas (*Die psychopathischen Persönlichkeiten*), postula que entre un criminal y un genio no hay gran diferencia: ambos son, por razones genéticas, fuertemente desequilibrados, psíquicamente sufrientes, aunque no por ello enfermos mentales. Desde luego, pese a la semejanza de algunos de sus actos, su comportamiento no puede ser considerado, ni siquiera metafóricamente, plagio uno del otro. Uno busca el equilibrio a través de la destrucción, el otro a través de la creación. En cuanto al genio artístico propiamente tal, Borges, experto en crímenes geniales, como el esmerado asesinato de un patrón industrial urdido por la joven obrera judía, la huelguista Emma Zunz (ninguna connotación ideológica por parte de Borges, *ideological blind* que hizo en Chile el espeluznante elogio de Pinochet) previene, con una sintaxis dudosa, que "la más burda de las tentaciones del arte es la tentación de ser un genio". Felizmente para sus lectores, él no pudo resistirla.

surgimiento de Internet, la mundialización tecnológica de la comunicación humana. La elaboración estéticamente superior de un texto pre-escrito corresponde a lo que me permito denominar (a falta de una palabra más eufónica) el "intertexto", no como simple elemento de análisis semiológico de la relación de textos entre sí (es su acepción ordinaria), sino como una nueva modalidad de la literatura narrativa, "post novelesca". Es lo que he intentado hacer, por ejemplo, en *La Sociedad de los Hombres Celestes*, uno de los cinco libros que componen *Las fases de la Curación*, especie de Fausto latinoamericano que analizamos fragmentariamente con los estudiantes de postgrado en literatura de la Universidad de Chile¹⁸.

La intertextualidad puede establecerse entre todos los géneros y transitar del drama a la literatura narrativa, del verso a la prosa y (podemos agregarlo en los comienzos de nuestro milenio ultra comunicacional) también de una lengua a otra. Toda versión bilingüe o trilingüe o plurilingüe de una obra es, obligadamente, intertextual. Pero, insisto, el mecanismo intertextual, simple técnica que se encuentra en la base del *intertexto* no puede, por supuesto, identificarse y confundirse con la dimensión literaria de éste¹⁹. El *intertexto*

¹⁸ Gac, R. *Las fases de la Curación*, www.roberto-gac.com *La Sociedad de los Hombres Celestes* (CS 2011 Amazon.com). Versión original en francés, *La Société des Hommes Célestes* (Sens Public, Paris, 2006). No estuvo demás comentar con los estudiantes que otras modalidades narrativas post-novelescas pueden ir apareciendo. Ellos mismos podrían ser los autores...

¹⁹ Otros hablarían, equivocándose, de "hipertexto", a la Landow. El *hipertexto*, desde un punto de vista estético es comparable a una figura caleidoscópica, puramente *mecánica*. Depende de un simple (o complicado) aparato electrónico. El *intertexto* supone la *conciencia* del escritor.

literario, por su perspectiva *estética*, *necesariamente consciente*, tiende a constituirse en un nuevo género narrativo (es el caso particular, vanguardista, de *Las Fases de la Curación*), género que, por razones históricas y tecnológicas, se sitúa más allá de la novela, modalidad dominante de la narrativa previa a la invención de la escritura electrónica.

Ahora bien, el *intertexto* no sólo excluye el plagio, sino que lo hace inútil.

El *intertexto*, al contrario del plagio, es explícito. El *intertexto* pone en relación manifiesta, abierta, textos pertenecientes a autores diversos, pero reconocidos en cuanto tales. No por razones éticas, legales, sino por razones estéticas, formales. El reconocimiento de la autoría de los textos que dialogan entre sí dentro de los límites del juego intertextual de una narración impone al escritor una técnica más exigente que aquélla que escamotea ese reconocimiento. Esta exigencia conlleva una perspectiva estética, pues el escritor intertextual tiene que concebir (*en toda libertad*, claro está), la *forma* que le permitirá alcanzar un resultado genuino artísticamente²⁰. No basta nombrar al

²⁰ Los novelistas pretenden que el género novela es "pura libertad" y que ellos escriben "lo que les da la gana y como les da la gana" (incluido, plagiando, a la Vargas Llosa), aunque saben muy bien que, si quieren ser publicados, tienen que someterse a las exigencias, explícitas o implícitas, del eventual editor. Y, éste, para no arruinarse (según lo analizo en mi artículo *Revolución en el mundo de la edición literaria* [Agoravox, 2011]), tiene a su vez que someterse a las leyes sacrosantas del mercado. Hasta ahí llega la "libertad de creación" en nuestra sociedad novelesca. En realidad, en toda novela hay un sustrato intertextual subconsciente que determina

autor cuyo texto es tomado en intertextualidad (como en el caso de una tesis doctoral), es necesario ofrecer a ese texto la posibilidad de injertarse, desplegarse y metamorfosearse vívidamente dentro del sustrato textual que lo acoge, alcanzando así una nueva dimensión...aunque el autor esté muerto milenios atrás. Difícil tarea pues el texto “receptor” debe estar a la altura del texto “acogido”. Pero tarea también hermosa y alentadora, porque es a través de ella que la literatura puede sobrepasar, concretamente, las fronteras del espacio y del tiempo.

En *El Castillo de Mefistófeles*²¹, la farsa que concluye *La Sociedad de los Hombres Celestes*, texto escogido por David Wallace para discutir con sus alumnos el sentido de la intertextualidad y del plagio, los autores de los *Faustos* clásicos más conocidos (Marlowe, Lessing, Lenau, Goethe, etc.) son convocados delante de una comisión (infernial, desde luego) para pasar un examen de faustología. Lessing

mecánicamente la progresión del relato. Muchas veces el novelista obtiene involuntariamente un resultado opuesto al que buscaba (si alguno buscaba) y se sorprende, halagado, cuando los lectores descubren en su texto cosas que nunca pretendió decir. Para él es la confirmación de su talento y de su imaginaria libertad de creación. En verdad, esa supuesta libertad es pura *mecanicidad* automática, tanto más celebrada por los editores comerciales cuanto coincide *no* con la *libertad de la conciencia* (les da lo mismo), sino con la *libertad del mercado*. Los editores aplauden esta coincidencia pues es la clave de los best-sellers industriales. La contradicción entre la libertad de la conciencia y la libertad del mercado es uno de los temas de las discusiones entre el Fausto protagonista de *La Sociedad de los Hombres Celestes* y el interno en psiquiatría encargado de cuidarlo. (www roberto-gac.com L'Intertexte, *SHC*, fragmento N°14, *El Intertexto, la conciencia y la libertad*.)

²¹ Gac, R. Intertextes en ligne, www roberto-gac.com

va a quejarse (con o sin razón) de que Goethe le robó y plagió el manuscrito de su propio *Fausto* (hoy día sólo subsisten algunos fragmentos), y Nikolaus Lenau culpa por su parte a Goethe de haber echado un espeso velo sobre el *Fausto* suyo (escrito hacia 1830), obra de alto valor poético y sin embargo casi ignorada si se la compara con la irregular versión goethiana, cuya mejor cualidad es la inclusión del personaje de Margarita. Los examinadores, reunidos por azar en uno de los salones del castillo, son una *maquerelle* tan voluptuosa como ignorante, un interno en medicina que nunca ha leído ningún *Fausto*, y G. E. Lessing, cuyo voto vale, democráticamente, igual que los otros (Fernando Pessoa es el taquígrafo del evento, sin derecho a la palabra). El examen permite al lector de *La Sociedad de los Hombres Celestes* asistir a un ejemplo de la intertextualidad faustológica (que se prolonga desde el siglo XVI hasta hoy) en el cual los textos fáusticos se personifican, cobran vida y se interpelan entre ellos a través de los "autores-personajes". En este juego amenaza, cierto, el espectro mefistofélico de la pedantería (lo que inquietó, con razón, a uno de los estudiantes de posgrado). Pero la pedantería no resiste a la ironía, elemento retórico que también se opone al ocultamiento, según lo demuestra Borges en *Pierre Menard autor del Quijote*, cuento saturado, como la totalidad de su obra, de innúmeras referencias doctorales.

Tratándose de James Joyce, de la *Odisea* y de *Ulysses*, tampoco es posible hablar de plagio. Ciertamente, Joyce utiliza la estructura de la epopeya homérica "subterráneamente"²². El

²² Lawrence Durrell, admirador de Joyce y autor de la tetralogía *The Alexandria Quartet* (cuya estructura formal se inspira de la teoría de la Relatividad, sin por ello plagiar a Einstein), hubiera tal vez dicho

lector ingenuo que emprende la ardua lectura de su libro no sabe que bajo la superficie de lo que está leyendo se encuentra la referencia a un capítulo preciso de la *Odisea* ²³. Pero el título -*Ulysses*- exhibe, manifiesta, anuncia explícitamente el juego intertextual entre las dos obras. *Ulysses* es uno de los precursores del *intertexto*, tal como éste va a desarrollarse en *Las Fases de la Curación*.

Preguntémonos una vez más por la importancia del procedimiento intertextual. ¿Dónde está el interés, el valor estético del *intertexto* como género literario post novelesco? La novela, género narrativo secular, acoge fácilmente el plagio... aunque no todos los novelistas recurren a él. Tolstoi, al escribir *Ana Karenina* ¿plagió *Madame Bovary*, novela publicada por Flaubert veinte años antes, en 1857? El tema es el mismo -el adulterio- tan humano y universal

"submarinamente". Clea, la escultural pintora y protagonista del cuarto tomo, casi se ahoga frente al puerto de Alejandría nadando entre los vestigios de la naufragada civilización mediterránea. Es una simple metáfora, pero aun así Clea pierde una mano... sólo novelescamente hablando, por fortuna.

²³ Borges, que dominaba, con orgullo, el inglés, no leyó bien a Joyce. En *El acercamiento a Almotásim* (cuento cuya perfección estilística incita a memorizarlo) escribe lo siguiente: "*Los repetidos pero insignificantes contactos del "Ulises" de Joyce con la Odisea homérica, siguen escuchando -nunca sabré por qué- la atolondrada admiración de la crítica.*" Temiendo caer en la pedantería (modalidad inferior de la pedagogía, a no dudar, pues el pedante no transmite un conocimiento por deber o generosidad, sino, ante todo, para mejorar egoístamente una mala imagen de sí mismo), remito al paciente lector a mi *Correspondance Unilatérale avec Sollers* (Create Space, Amazon 2017) donde trazo el cuadro intertextual entre las dos obras. Joyce construyó, capítulo a capítulo, un laborioso puente entre la *Odisea* y su *Ulysses*, estableciendo, como lo hicieron Nietzsche y Heidegger en filosofía, un puente literario entre nuestra época y la Grecia antigua.

(*adulterium humanum est*) que no puede hablarse de plagio. Tolstoi no necesitaba plagiar a nadie. Ni tampoco ningún auténtico "creador", sea grande o pequeño²⁴. Pero un novelista ordinario, dotado de suficiente destreza, puede apropiarse disimuladamente del texto de otro escritor. Desde luego, esta apropiación puede también ser más o menos inconsciente. A menudo el novelista, en el momento de comenzar a redactar una novela, no toma en cuenta, por ignorancia o pereza intelectual, el hecho de que detrás del texto que empieza a desarrollar hay otros textos anteriores cuya lectura (o su referencia indirecta o parcial) ha quedado impresa en su memoria. Y puede terminar su texto sin apercibirse del fenómeno. Producirá así una novela tal vez fácil de vender en el mercado, pero sin mayor valor estético.

²⁴ Podemos agregar a Henry James y *The madonna of the future* (1879), texto que se inspira de *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831), de Balzac, y del cuento *The prophetic pictures* (1837), de Hawthorne, autores explícitamente citados por James. No hay plagio. Zola es menos escrupuloso con Balzac y con el propio Henry James en su novela *L'Oeuvre* (1886), donde trata el mismo tema del misterio de la creación pictórica. En *El Rapto de Sabina* (Create Space Amazon 2011), libro que tiene como escenario las Anunciaciones de la ciudad de Florencia, intento seguir, sin ocultarlo, la huella florentina de Henry James y la de Mary McCarthy, la autora de *The Stones of Florence* (1956). El texto "autoeditado" (edición en papel y electrónica) contiene las reproducciones "full colour" de las Anunciaciones y de otros tesoros de Florencia. El color de las ilustraciones es esencial para seguir el juego inter pictural del relato, lectura imposible en una edición convencional ("hors de prix", en el mejor de los casos). Las madonas virtuales e invisibles en las novelas del siglo XIX son virtualmente visibles en el *intertexto* del siglo XXI.

Es lo que ocurre, decíamos, con muchas novelas de los subgéneros policial-existencial, pseudo-histórico, pornoromántico, que componen la casi totalidad de la novelería de hoy. Los autores plagiados rara vez se enteran del robo del cual son víctimas. Y el lector novelero es indiferente ante esa realidad. Su cultura novelesca, superficial y ficticia por definición, no le permite descifrarla y, menos aun, denunciarla. El *intertexto*, en cambio, no sólo no acepta al plagio, sino, repitámoslo, lo hace *innecesario* y, al mismo tiempo, incorpora en una textualidad naciente todo aquello que el escritor intertextual estima interesante para alcanzar el mejor desarrollo de su obra. Al comenzar un desarrollo escriptural el escritor intertextual *sabe*, a diferencia del novelista, que otros escritores han trabajado sobre el mismo tema y que su propio trabajo consistirá, en cierta medida, en descubrir esas genealogías semióticas y reelaborarlas según su originalidad personal. Y esta actitud, a la vez respetuosa y modesta (contrariamente a la del novelista que pretende ser Dios al crear sus personajes), le permitirá alcanzar un resultado estético de mejor calidad. Agreguemos que el reconocimiento explícito del autor citado y de su obra "*empruntée*" lo rescata del olvido, muchas veces injusto, en el cual lo ha sepultado el tiempo. La obra literaria, en cuanto *comunicación*, alcanza así una dimensión superior.

La Sociedad de los Hombres Celestes en sus primeras versiones era un texto sin relieve, del cual estaba ausente toda referencia consciente a la leyenda fáustica. No era más que una estereotipada "novela de aprendizaje", donde el protagonista cuenta el proceso de su educación desde el

kindergarten hasta el doctorado universitario²⁵. Pero en las versiones posteriores (una decena), cuando se hacen explícitos los lazos intertextuales con los *Faustos* clásicos, la "novela" se transforma en un *Fausto latinoamericano*²⁶ que va a inscribirse en la red secular de la leyenda fáustica, mucho más significativa que la novelería industrial, culturalmente insignificante, que inunda al mercado literario actual²⁷.

Todo esto significa una nueva manera de escribir y de leer, facilitada por los avances tecnológicos posteriores a la invención de la escritura y de la lectura electrónicas, según lo señalo en *Editorialización y Literatura*²⁸. La revolución cibernética es tan radical que hoy día es perfectamente concebible que el lector sea *también* escritor (*lector-*

²⁵ Imposible no referirse a *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* (1796), pueril novela de Goethe ("ridicule" sería "*le mot juste*") si se la compara con el libro de Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (1770), sorprendentemente moderno como narración intertextual y divertido precursor del intertexto.

²⁶ Lawrence Durrell, también autor de un *Fausto*, llamó al suyo "*An Irish Faust*".

²⁷ Borges, con su comprensible y excusable malignidad antinovelesca (para él, como sabemos, la novela era un género excesivo, desprovisto de elegancia e, incluso, de necesidad) hubiera quizás juzgado que (tal como ocurrió con *The approach to Al-Mu'tasim*, la novela del abogado Mir Bahadur Alí) *La Sociedad de los Hombres Celestes*, a causa de sus sucesivas versiones "como novela decae en alegoría". Y un crítico estalinista (todavía quedan algunos) buscaría reducir, con detestable rigidez, *La Sociedad de los Hombres Celestes* a una alegoría pequeñoburguesa de la sociedad capitalista. Pero el *intertexto* excluye no sólo el plagio, sino, además, toda ceguera ideológica.

²⁸ Gac, R. *Essais / Ensayos*, CS, Amazon 2017. También, *Editorialisation et Littérature*, www.sens-public.org

escritor), uno de los objetivos del *intertexto*²⁹. El *intertexto*, con su juego constante de citas (La *Sociedad de los Hombres Celestes* está tejida con más de seiscientas citas fáusticas) tiende a suprimir la barrera entre lector y autor, característica de la novela, cuyo texto, cerrado e inmodificable, es independiente de quien lo lee. ¿Qué lector de novelas no ha soñado alguna vez con escribir como réplica a lo que está leyendo? Con el *intertexto* el sueño quijotesco del lector se hace realizable.

Pregunta tácita y a la vez evidente portada por los lúcidos (y razonablemente escépticos) alumnos del profesor David Wallace: ¿el *intertexto* es una tentativa experimental limitada a *Las Fases de la Curación* y destinada a pasar a la historia de la literatura como una simple curiosidad, una utopía más?

No es imposible.

Jean-Paul Sartre, consciente de que el género novelístico se ha transformado hoy día en el arte burgués por excelencia, destinado a confortar (incluso cuando se opone) al *statu quo* social e individual de nuestra sociedad

²⁹ Jünger Habermas, en una de sus últimas entrevistas, señala que la invención de la imprenta hizo del hombre común y corriente, un lector, proceso que tomó varios siglos: “Desde la invención del libro impreso, que convirtió a todas las personas en lectores en potencia, tuvieron que pasar siglos hasta que toda la población aprendió a leer. Internet, que nos convierte a todos en autores en potencia, no tiene más que un par de décadas de edad...” (El País, 10/V/18). Podemos entonces imaginar que la invención de la escritura electrónica hará del lector común y corriente, un “lector-escritor”... probablemente en poco tiempo, gracias a Internet.

(definida hipócriticamente por Karl Popper como "sociedad abierta"), intentó crear un nuevo tipo de narrativa que él denominó "*vrai roman*"³⁰. Y como ejemplo de la "verdadera novela" propuso *L'Idiot de la famille* (cuyo pesado héroe es Flaubert), nuevo género literario apoyado, entre otros pilares, sobre lo que él denominaba el "análisis existencial", en el cual algunos ven una mezcla y un plagio desventurado del psicoanálisis freudiano y de la metafísica de Heidegger. Poco importa. La historia sólo registra, como único, solitario espécimen de la "verdadera novela" a... *El Idiota de la familia*.³¹ Por supuesto, *Las Fases de la Curación* y sus cinco libros (en particular el intertexto plurilingüe *La Guérison*, publicado en París por las Editions de la Différence en 2000 bajo la rúbrica provisoria de « novela » y cuya aparición fue en cierto modo pronosticada por Michel Butor varios años antes en *L'écriture en transformation*) podrían correr la misma suerte. Pues bien, en defensa de la realidad del *intertexto* como género post-novelesco convoco (sin ninguna intención de plagiar la tentativa vanguardista de Sartre y, aun menos, de copiar a los "*nouveaux romanciers*" o a los "*romanciers tel quel*") a algunos testigos ya presentes en este artículo:

El primero es Cervantes, autor del muy mencionado *Quijote*, que puede leerse como la primera *antinovela* de la historia (la crítica mordaz y el autodafé de las novelas de caballería, al comienzo del libro, permite postularlo así),

³⁰ Sartre, *Situations IX, Mélanges*, Paris, Ed. Gallimard, 1971, p. 123

³¹ Los periodistas literarios franceses se apropiaron, encantados, de la expresión "*vrai roman*" para transformarla en una simple etiqueta publicitaria de cualquier novela.

pero también autor de otro de los grandes textos que preludian al nuevo género narrativo: *Historia de los trabajos de Persiles y Segismunda*, obra preferida de Don Miguel. Ese texto (que el marqués de Sade, acusado de plagiar la novela ejemplar cervantina -"La Fuerza de la Sangre"-, quizás leyó como una excitante apología del incesto) salta las fronteras de España y se pasea por Europa reconociendo el valor de sus múltiples lenguas y culturas, plurilingüismo que sirve de sustrato al *intertexto*, multicultural y plurilingüe por definición. Agreguemos, para ser precisos y desmentir toda *mauvaise foi*, que Don Miguel, ya moribundo, en el momento de dedicar su obra a su benefactor, el Conde de Lemos, rozó el plagio al inspirarse de una canción popular que comienza así:

*Con un pie ya en el estribo
Y las ansias de la muerte
Señora mía, ésta te escribo...*

Pues bien, dirigirse al Conde tratándolo de "Señora mía" no era de muy buen gusto. Apurado por el tiempo, Cervantes realiza, pluma de ganso en mano, una intervención transexual de urgencia y pasa del género femenino al masculino:

*Con un pie ya en el estribo,
Y las ansias de la muerte,
Gran Señor, ésta te escribo...*

Cervantes no caerá en el plagio pues previene al Conde y se excusa de utilizar *casi* las mismas palabras de la canción. ¡Es el comienzo del *intertexto* !

El segundo es Lautréamont, que se conforma con la conciencia de lo alcanzado en su breve vida (murió de tristeza más que de tuberculosis): "*Esperando ver, prontamente, un día u otro, la consagración de mis teorías aceptadas para tal o tal forma literaria, creo haber encontrado, al fin, tras algunos tanteos, mi fórmula definitiva. Es la mejor: ¡es el intertexto!*" Lautréamont, habitante del limbo previo a la invención de la escritura electrónica, escribe, a comienzos del Canto VI de *Maldoror*, la palabra "novela" en lugar de "intertexto". Siguiendo sus propios consejos, resuelvo sus contradicciones apoyándome en el progreso tecnológico que él no alcanzó a conocer y *cierno de cerca sus frases, utilizo sus expresiones, borro una idea falsa - la novela-, la reemplazo por una idea justa -el intertexto-*.

El tercer testigo es Michel de Montaigne, cuyos *Ensayos* son todos, sin excepción, intertextuales. Si Montaigne, aprovechando la lectura de los mil volúmenes de su biblioteca (la famosa *librairie* de su propiedad bordelesa), hubiera introducido, como Rabelais, la ficción en su escritura, además de haber inventado el género "ensayo", se habría acercado, al igual que su desmesurado y libidinoso colega, al *intertexto*.

Y el último, el más cercano, es Borges. Me refiero, por supuesto, al personaje "Borges", que se paseaba por las calles de Buenos Aires seguido en sueños por su homónimo, el elegante director de la Biblioteca Nacional de Argentina.

Él podría confirmar que, en una de las infinitas galerías de la *Biblioteca de Babel*, donde abundan todos los libros escritos y por escribir, sus ojos consiguieron ver, con inequívoca claridad, el *intertexto*.



De derecha a izquierda : C.Montes, I.Alvarez, D.Wallace, R.Gac.

Universidad de Chile, Noviembre 2017

Bibliografía

- ANÓNIMO. 1587 *Das Volksbuch von Doktor Faust*. Frankfurt: Johann Spiess.
- BALZAC, Honoré. 1831. *Le chef d'œuvre inconnu*. Paris: L'Artiste.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 2011 *Théorie du roman*. Paris: tel Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis. 1935. *El acercamiento a Almotásim*. Buenos Aires: Sur.
- BORGES, Jorge Luis. 1939. *Pierre Menard autor del Quijote*. Buenos Aires: Sur.
- BOULGAKOV, Mikhaïl. 1967. *Le Maître et Marguerite*. Posev: Frankfort.
- BUTOR, Michel. 1971. *Votre Faust*. Lyon: Musique en jeu, n° 4.
- CERVANTES, Miguel. 1605. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Francisco de Robles.
- CERVANTES. 1613. *Novelas ejemplares*. Madrid: Juan de la Cuesta editor.
- CERVANTES. 1617. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid: Juan de la Cuesta editor.
- DURRELL, Lawrence. 1961. *Quatuor d'Alexandrie*. New York: pockett.
- DURRELL, Lawrence. 1987. *"An Irish Faust"*. St. Louis, USA: Delos Press.

- FLAUBERT, Gustave. 1857. *Madame Bovary*. Paris: Michel Lévy frères.
- FLAUBERT, Gustave. 1881. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Alphonse Lemerre.
- GAC, Roberto. 2000. *La Guérison*. Paris: La Différence.
- GAC, Roberto. 2005. *La Société des Hommes Célestes (Un Faust latino-américain)*. Lyon: Sens Public Éditeur
- GAC, Roberto. 2010. *Le Château de Méphistophélès*. roberto-gac.com
- GAC, Roberto. 2010. *SHC. Fragment n°14*. L'Intertexte, www.roberto-gac.com
- GAC, Roberto. 2011. *L'enlèvement de Sabine*. USA: Create Space, Amazon.
- GAC, Roberto. 2017. *Correspondance Unilatérale avec Sollers*. USA: Create Space, Amazon.
- GAC, Roberto. 2017. *Essais/Ensayos*. USA: CS, Amazon.
- GAC, Roberto. 2016. [Editorialisation et Littérature](http://www.sens-public.org), www.sens-public.org
- GOETHE, J.W. 1796. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Berlin: Johann Friedrich Unger.
- GOETHE, J. W. 1808. *Faust I*. Berlin : Johann Friedrich Unger.
- HABERMAS, Jünger. 2018. *Entrevista*. Madrid. Diario El País 10 / V / 2018
- HAWTHORNE, Nathaniel. 1837. *The prophetic pictures*. Boston: American Stationers Co.
- HEIDEGGER, Martin. 1927. *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer.
- JAMES, Henry. 1876. *The Madonna of the future*. Paris: Revue des Deux Mondes
- JOYCE, James. 1922. *Ulysses*. Paris: Shakespeare and Co.

- KRISTEVA, Julia. 1967. *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. Paris: Critique N° 239.
- KRISTEVA, Julia. 1969. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LAUTRÉAMONT. 1870. *Chants de Maldoror*. Paris: Lacroix, imprimeur. Puis 1874, Bruxelles: Libraire-éditeur Rozez.
- LAUTRÉAMONT. 1870. *Poésies*. Paris: Librairie Gabrie.
- LAUTRÉAMONT. 1919. *Poésies*, II. Paris: Revue Littérature.
- LAUTRÉAMONT. 1919. *Poésies*, I. Paris: Revue Littérature.
- LENAU, Nikolaus. 1836. *Faust*. Stuttgart: Cotta.
- LESSING, G.E. 1759. *Doktor Faust*. Stuttgart: Reclam.
- MARLOWE, Christopher. 1604. *Doctor Faustus*. London: Fehrenbach.
- MC CARTHY, Mary. 1956. *The stones of Florence*. New York: Harcourt
- MONTAIGNE, Michel. 1582. *Essais, livres I et II*, Bordeaux : Simon Millanges
- PERRAULT, Charles. 1695. *Le Chat Botté*. Paris. Manuscrit illustré.
- PESSOA, Fernando. 1988. *Fausto*. Lisboa: Presença.
- POPPER, Karl. 1979, *La Société ouverte et ses ennemis*, Paris: Seuil.
- PROUST, Marcel. 1919. *Pastiches et Mélanges*. Paris: NRF
- PROUST, Marcel. À la Recherche du temps perdu. 1913-1927. Paris: NRF
- RABELAIS. 1534, *Gargantua et Pantagruel*. Lyon: François Juste, Claude Nourry.
- SARTRE, JP. 1971. *Situations IX, Mélanges*, Paris: Gallimard.
- SARTRE. 1971-1988 *L'Idiot de la famille*, Paris: Gallimard.

SCHNEIDER, Kurt. 1955. *Die psychopathischen Persönlichkeiten*. Wien: F. Deuticke.

STERNE, Laurence. 1759. *Tristram Shandy*. Londres: Ann Ward.

TOLSTOÏ. 1877. *Ana Karénine*. Moscou: Feuilleton Le Messenger Russe.

VARGAS LLOSA. 1975. *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral Editores.

VALÉRY, Paul. 1946. *Mon Faust*. Paris: Coll. Blanche, Gallimard.

ZOLA, Émile. 1886. *L'œuvre*. Paris: G. Charpentier.