



Uno de los sonsonetes más cantados por el mundo artístico ha sido el "deber de la originalidad". No somos nada si no aspiramos a lo auténticamente único. Jonathan Lethem toma el canto con las reservas de quien ha detectado influencias secretas y plagios descarados a todo lo largo del espectro de la cultura, y con cierta provocación desmenuza y tira por la borda los supuestos que insuflon vida y orgullo a los acólitos de la originalidad. Tras una profusión de ejemplos y argumentos, para el final del ensayo queda muy poco del templo de los "únicos" y los "renovadores".

Jonathan Lethem (Nueva York, 1964) es uno de los escritores más prolíficos de la llamada Next Generation. Entre sus novelas destacan *Huérfanos de Brooklyn* y *La fortaleza de la soledad*. Alguna vez declaró que Phillip K. Dick había sido para él tan formativo e influyente "como la marihuana y el punk". Incansable y post apocalíptico colabora con textos misceláneos en distintas publicaciones periódicas como *Harper's* y *Rolling Stone*.

ISBN 978-970-9960-14-



— TUMBONA EDICIONES PRESENTA —

ND 2

VERSUS • ROUND 2

★ ★ ★ UN ENSAYO ICONOCLASTA ★ ★ ★

JONATHAN

LETHEM

EM CONTRA LA ORIGINALIDAD

— CONTRA —

LA ORIGINALIDAD

EL ESCRITOR vs EL "GENIO" EL CRÍTICO vs LOS "AUTÉNTICOS"

UN TEXTO QUE TERMINA CON LA ANGUSTIA DE LA ORIGINALIDAD;
UNA INVITACIÓN AL DESAPEGO CREATIVO Y EL ROBO A MANO ALZADA.

Colección dirigida por:
Julián Etienne y Pablo Duarte

En una época de descontentos monumentales, de desavenencias privados y cuentos pendientes con el mundo, sorprende que la exposición de los agravios permanezca en la sombra, inédito. Aún más cuando la literatura como arte de lo queja posee una historia que se remonta hasta la antigüedad. Este hueco exige ser restituido con una dosis necesaria de bilis. **VERSUS** se propone reivindicar los pequeños discrepancias y las opiniones insolubles que sacan de quicio, describen nuestros monios y terminan por caracterizar nuestra personalidad.



CONTRA LA ORIGINALIDAD
O
EL ÉXTASIS DE LAS INFLUENCIAS

*Toda la humanidad es de un autor, y es un volumen;
cuando un hombre muere, no se arranca un capítulo
de un libro, sino que se traduce a una lengua mejor; y
todo capítulo debe ser así traducido.*

John Donne
"meditación XVII".
Devociones para ocasiones emergentes.

AMOR Y ROBO

Considere este relato: un hombre culto de mediana edad rememora la historia de un *amour fou*, una historia que empieza cuando, durante un viaje al extranjero, se aloja en una casa de huéspedes. En el momento en que ve a la hija de la casera, se pierde. Es una puberta y sus encantos lo esclavizan al instante. Sin reparar en la edad, se

vuelve íntimo de la niña. Al final, ella muere y el narrador —marcado por ella para siempre— se queda solo. El nombre de la niña proporciona el título a la historia: *Lolita*.

El autor de la historia que he descrito, Heinz von Lichberg, publicó el relato de Lolita en 1916, cuarenta años antes que la novela de Vladimir Nabokov. Lichberg se convirtió después en un importante periodista durante la era nazi y sus trabajos juveniles se perdieron de vista. Nabokov, que permaneció en Berlín hasta 1937, ¿habrá adoptado conscientemente el relato de Lichberg? ¿O será que esta historia previa existió como una memoria oculta e inadvertida para Nabokov? No le faltan ejemplos a la historia de la literatura de este fenómeno llamado criptomnesia. Otra hipótesis viable es que Nabokov, conocedor del texto de Lichberg a la perfección, se allegara a ese arte de la cita que Thomas Mann —él mismo un maestro— llamaba “alta criba”. La literatura siempre ha sido un crisol en el cual se rescriben continuamente temas ya conocidos. Muy poco de lo que admiramos en la *Lolita* de Nabokov se puede hallar en su predecesora; ésta no puede deducirse de aquélla. Aun así: ¿Nabokov tomó prestado y citó conscientemente?

“Cuando vives fuera de la ley tienes que eliminar la deshonestidad.” La frase proviene del *film noir* de Don

Siegel de 1958, *La Alineación* (*The Lineup*), escrito por Stirling Silliphant. La película aún aparece en cineclubes revisionistas gracias, probablemente, a la interpretación que hace Eli Wallach de un sociópata asesino a sueldo y a la larga carrera de Siegel como *auteur*. Y sin embargo, ¿qué importancia tenían esas palabras —para Siegel o Silliphant o para su audiencia— en 1958? Y de nuevo, ¿qué importancia tenía esa frase cuando Bob Dylan la escuchó (presuniblemente en algún cine de repertorio en el Greenwich Village), la limpió un poco y la insertó en “Absolutely Sweet Marie”? ¿Qué importancia tiene ahora para la cultura en general?

La apropiación siempre ha jugado un papel clave en la música de Dylan. El autor no sólo ha tomado prestado de una panoplia de películas clásicas de Hollywood, sino también de Shakespeare, F. Scott Fitzgerald y el libro de Junichi Saga, *Confesiones de un Yakuza* (*Confessions of a Yakuza*). También arrebató el título del estudio acerca de los juglares escrito por Eric Lott, para su álbum *Love and Theft* de 2001. Uno imagina que a Dylan le gustó la resonancia general de la frase: que las pequeñas ofensas emocionales, como ocurre tantas veces en sus canciones, acechan la dulzura del amor. El título de Lott es, claro, un *riff* del de Leslie Fiedler, *Amor y muerte en la novela*

estadounidense (*Love and Death in the American Novel*), famoso por identificar el *motif* literario de la interdependencia entre un hombre blanco y uno negro, como Huck y Jim o Ishmael y Queequeg —una serie de referencias veladas para el propio Dylan, usurpador y joven trovador. El arte de Dylan ofrece una paradoja: mientras que nos pide no voltear atrás, al mismo tiempo encripta un conocimiento de fuentes del pasado que, de otra manera, tendrían poco lugar en la cultura contemporánea, como la poesía de la guerra civil del bardo confederado Henry Timrod, resucitada en las letras de su álbum más reciente, *Modern Times*. La originalidad y las apropiaciones de Dylan son una misma cosa.

Lo mismo puede decirse de *cualquier* arte. Me di cuenta de esto de manera forzosa cuando un día buscaba el pasaje de John Donne citado anteriormente. Conozco los versos, lo confieso, no por haber tomado un curso universitario, sino gracias a la versión cinematográfica de 84, *Charing Cross Road* con Anthony Hopkins y Anne Bancroft. Saqué de la biblioteca el libro 84, *Charing Cross Road* con la esperanza de encontrar el pasaje de Donne, pero no estaba allí. Se alude a él en la obra de teatro que fue adaptada del libro, pero tampoco aparece impreso. Así que volví a rentar la película y allí estaba el pasaje,

leído en *off* por Anthony Hopkins, pero sin atribuírsele a nadie. Desafortunadamente el verso estaba resumido, de manera que cuando acudí a internet me descubrí buscando “Toda la humanidad es de un volumen” en lugar de “Toda la humanidad es de un autor, y es un volumen”.

Mi búsqueda en internet fue al principio tan infructuosa como la búsqueda en la biblioteca. Pensé que rescatar libros de aquella vasta profundidad era cosa de unos cuantos teclazos, pero cuando visité la página de la biblioteca de Yale descubrí que la mayoría de sus libros no existen todavía en versión electrónica. Como último recurso intenté con la frase, más oscura en apariencia, “todo capítulo debe ser así traducido”. El pasaje que buscaba finalmente llegó a mis manos, no a través de la colección de una biblioteca académica, sino simplemente porque algún amante de Donne lo había puesto en su página personal. Las líneas que buscaba eran de la “Meditación xvii”, en *Devociones para ocasiones emergentes*, que resulta ser lo más famoso que escribió Donne por contener la frase “nunca preguntes por quién doblan las campanas; doblan por ti”. Mi búsqueda me llevó de una película a un libro a una obra de teatro a un sitio de internet y de vuelta a un libro. Pero claro, esas palabras son así de famosas quizá sólo porque Hemingway las tomó para el título de su libro.

La literatura se encuentra en un estado de saqueo y fragmentación desde hace ya mucho tiempo. Cuando tenía trece años compré una antología de literatura *beat*. Inmediatamente, y para mi mayor deleite, descubrí a un tal William S. Burroughs, autor de algo llamado *El almuerzo desnudo*, antologado ahí en toda su corrugada brillantez. Burroughs era un literato tan radical como entonces podía ofrecer el mundo. Nada, en mi experiencia de la literatura desde ese momento, ha tenido un impacto tan fuerte sobre mi sentido de las posibilidades absolutas de la escritura. Más tarde, al intentar entender este impacto, descubrí que Burroughs había incorporado a su trabajo retacería de textos de otros autores; un acto que sabía que mis maestros habrían llamado plagio. Algunos de estos préstamos fueron tomados de la ciencia ficción estadounidense de los años cuarenta y cincuenta, lo que agregó un segundo golpe de reconocimiento. Entonces supe que este método del *cut-up*, como lo llamaba Burroughs, era fundamental para lo que pensaba estar haciendo y que él, casi literalmente, creía emparentado con la magia. Cuando escribió acerca de este proceso se me erizó el pelo del cuello, tan palpable era mi emoción. Burroughs interrogaba al universo con tijeras y un bote de pegamento, y el menos imitativo de los autores no fue un plagiario en lo absoluto.

ANSIEDAD DE CONTAMINACIÓN

En 1941, en el patio de su casa, Muddy Waters grabó una canción para el folclorista Alan Lomax. Después de entonar la canción que, dijo, se titulaba “Country Blues”, describió cómo la compuso. “La hice por ahí del 8 de octubre del 38”, dijo Waters. “Estaba parchando una llanta del coche. Me había maltratado una chica. Me sentía deprimido y la canción apareció en mi mente y vino a mí así nada más y empecé a cantarla.” Lomax, quien conocía la grabación de Robert Johnson llamada “Walkin’ Blues”, le preguntó entonces a Waters si había otras canciones que usaran esa misma tonada. “Hay algunos blues que suenan así”, respondió Waters. “Esta canción salió de los campos de algodón y alguna vez un chico sacó un álbum —Robert Johnson. Él la sacó como ‘Walkin’ Blues’. Escuché la rola antes de oírla en el disco. Yo la aprendí de Son House.” En casi una sola bocanada, Waters ofreció cinco versiones: su propia autoría —él la “hizo” en una fecha específica; luego, la explicación “pasiva” —“Me vino así nada más”; después de que Lomax trae a cuento el asunto de la influencia, Waters, sin empacho, vacilación o trepidación alguna, dice que escuchó una versión de Johnson pero que su mentor, Son House, fue quien se la enseñó. A la

mitad de esta complicada genealogía, Waters declara que la canción “salió de los campos de algodón”.

Los músicos de blues y jazz han gozado desde hace tiempo de una especie de cultura del “código abierto”, en la que fragmentos melódicos y estructuras musicales preexistentes son retrabajadas con libertad. La tecnología ha multiplicado las posibilidades: los músicos han adquirido el poder de, literalmente, duplicar sonidos y no sólo aproximarse a ellos por medio de alusiones. En la Jamaica de los setenta King Tubby y Lee Scratch Perry deconstruyeron música grabada usando un *hardware* sorprendentemente primitivo y crearon lo que llamaron “versiones”. La naturaleza recombinante de sus medios de producción se extendió muy rápido a los *disc jockeys* de Nueva York y Londres. Hoy, un proceso interminable, gloriosamente impuro y en esencia social genera incontables horas de música.

Collages visuales, sonoros y textuales, que por siglos fueron tradiciones fugaces (un *cento* por aquí, un pastiche folclórico por allá), se tornaron incendiariamente fundamentales para una serie de movimientos en el siglo xx: futurismo, cubismo, Dadá, música concreta, situacionismo, arte pop y apropiacionismo. De hecho, al collage, común denominador de aquella lista, podría llamársele

la forma del arte del siglo xx y ni qué decir del xxi. Pero olvide, por el momento, las cronologías, escuelas o incluso los siglos. Al acumularse ejemplos —la música de Igor Stravinski y Daniel Johnston; los cuadros de Francis Bacon y Henry Darger; las novelas del grupo Oulipo y de Hannah Crafts, quien entresacó *Casa desolada* de Charles Dickens para escribir *La narración de la esclava* (*The Bondwoman's Narrative*); así como textos apreciados que desconciertan a sus admiradores una vez que se descubren sus elementos “plagiados”, como las novelas de Richard Condon o los sermones de Martin Luther King Jr., se vuelve evidente que la apropiación, la imitación, la cita, la alusión y la colaboración sublimada forman una especie de *[sine qua non]* del acto creativo y atraviesan todas las formas y géneros en el ámbito de la producción cultural. *locución latina: "Condición sin la cual no"*

En una escena de tribunal en *Los Simpson* que forma parte ya del canon televisivo, la discusión acerca de la propiedad de los personajes animados Itchy y Scratchy pronto sube de tono hasta convertirse en un debate existencial acerca de la naturaleza misma de las series animadas. “¡La animación se basa en el plagio!”, declara el irascible productor de la caricatura dentro de la caricatura, Roger Meyers Jr. “Si nos quita nuestro derecho a

robar ideas, ¿de dónde saldrán entonces?” Si los animadores nostálgicos no hubieran abrevado de *El Gato Félix*, no existiría *El Show de Ren y Stimpy*; sin los especiales navideños de Rankin/Bass y *Charlie Brown*, no existiría *South Park*, y sin *Los Picapiedra* —algo así como *Los Honeymooners* vestidos con taparrabos de caricatura— *Los Simpson* dejarían de existir. Si éstas no le parecen una serie de pérdidas esenciales, considere entonces los notables plagios que vinculan a *Píramo y Tisbe* de Ovidio con *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *Amor sin barreras* de Leonard Bernstein. O la descripción que hace Shakespeare de Cleopatra, copiada casi palabra por palabra de la vida de Marco Antonio escrita por Plutarco y después tomada también por T.S. Eliot para *La tierra baldía*. Si éstos son ejemplos de plagio, entonces queremos más plagio.

La mayoría de los artistas llega a su vocación cuando sus propios dones nacientes son animados por el trabajo de un maestro. Es decir, casi todos los artistas se convierten al arte por el arte mismo. Hallar la voz personal no es sólo vaciarse y purificarse de las palabras de otros, sino adoptar y acoger filiaciones, comunidades y discursos. Podría llamarse inspiración al hecho de inhalar el recuerdo de un acto no vivido. La invención, debemos aceptarlo

4
humildemente, no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos. Cualquier artista conoce estas verdades, no importa qué tan hondo las esconda.

¿Qué sucede cuando una alusión pasa inadvertida? Una mirada más atenta a *La tierra baldía* puede ayudar a ilustrar el punto. El cuerpo del poema de Eliot es una vertiginosa *mélange* de citas, alusiones y escritura “original”. Cuando Eliot alude al “Protalamió” de Edmund Spenser en el verso “Dulce Támesis, boga quedamente hasta que termine mi canción”, ¿qué pasa con los lectores para quienes el poema —para nada uno de los más populares de Spenser— resulta muy poco familiar? (De hecho, Spenser es conocido ahora en gran medida porque Eliot lo utilizó.) Dos respuestas posibles: atribuir el verso a Eliot o descubrir más tarde la fuente y entenderlo entonces como un plagio. Eliot mostró no poca ansiedad por estos asuntos: las notas que con mucho cuidado añadió a *La tierra baldía* pueden ser leídas como un síntoma de la ansiedad de contaminación del modernismo. Desde ese ángulo, ¿qué es el posmodernismo sino modernismo sin ansiedad?

RODEADO DE SIGNOS

Los surrealistas creían que los objetos del mundo poseían una cierta pero no especificable intensidad que había sido mitigada por el uso diario y la utilidad. Se propusieron reanimar esta intensidad latente, acercar sus mentes una vez más a la intimidad de la materia que componía su mundo. La máxima de André Bretón “tan bello como el azaroso encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones” expresa la creencia según la cual el simple acomodo de objetos en contextos insospechados revigoriza sus atributos misteriosos.

Esta “crisis” identificada por los surrealistas estaba siendo diagnosticada al mismo tiempo por otros. Martin Heidegger sostenía que la esencia de la modernidad se hallaba en una particular orientación tecnológica que él llamó “encasillamiento”. Esta tendencia nos insta a ver los objetos en nuestro entorno sólo en términos de cómo pueden servirnos o ser usados. Identificó como tarea encontrar nuevas maneras de situarnos a nosotros mismos *vis-à-vis* con estos objetos, para así poder apreciarlos como “cosas” puestas en relieve contra el fondo de su funcionalidad. Heidegger creía que el arte tenía el gran potencial de revelar la “cosidad” de los objetos.

Los surrealistas entendieron que la fotografía y el cine podían llevar a cabo este proceso de reanimación automáticamente; el proceso de encuadrar objetos en una lente era a menudo suficiente para crear el cambio que buscaban. Al describir dicho efecto, Walter Benjamin trazó una comparación entre el aparato fotográfico y los métodos psicoanalíticos de Freud. Así como las teorías de Freud “aislaban y volvían analizables cosas que hasta entonces flotaban imperceptibles en el amplio cauce de la percepción”, el aparato fotográfico se enfoca en “detalles escondidos de objetos familiares” y revela “nuevas formaciones estructurales del sujeto”.

Vale la pena mencionar, entonces, que muy temprano en la historia de la fotografía una serie de decisiones judiciales pudo haber alterado el curso de este arte: se preguntó a las cortes si era necesario que el fotógrafo, amateur o profesional, requiriera un permiso especial antes de capturar e imprimir una imagen. ¿Robaba el fotógrafo algo de la persona o del edificio cuya imagen retrataba? ¿Pirateaba algo privado y de valor certificable? Esas primeras decisiones se fallaron a favor de los piratas. Del mismo modo que Walt Disney podría tomar inspiración de Buster Keaton en *El héroe del río* (*Steamboat Bill, Jr.*), los hermanos Grimm o la existencia de ratones reales, el

fotógrafo sería libre de capturar una imagen sin tener que compensar a la fuente. El mundo frente a nuestros ojos visto a través de la lente de una cámara fue juzgado, con excepciones menores, como una suerte de propiedad común, el lugar donde un gato es libre de mirar a un rey.

Los novelistas podemos mirar la materia del mundo también, pero algunas veces somos llamados a cuentas. Para aquellos cuyos ganglios se formaron antes que la televisión, el despliegue mimético de iconos de la cultura pop parece, en el mejor de los casos, un tic enfurecedor y, en el peor, una nimiedad peligrosa que compromete la seriedad de la narrativa al fecharla fuera del platónico “Siempre” donde debe residir. En un taller de posgrado por el que pasé brevemente, cierta eminencia gris intentó convencernos de que una narración literaria debería siempre desdeñar “cualquier rasgo que sirva para fecharla” porque “la narrativa seria debe ser intemporal”. Cuando protestamos porque, en su bien conocida obra, los personajes andaban por cuartos con iluminación eléctrica, usaban autos y hablaban, no anglosajón, sino inglés de la posguerra —y más aún, que la narrativa que él consideraba grandiosa, como Dickens, estaba plagada de referencias intrínsecamente tópicas, comerciales y supeditadas al tiempo—, limitó con impaciencia su

proscripción a aquellas referencias explícitas que fecha-
ran una historia en el “frívolo Ahora”. Al ser presionado dijo que, desde luego, él se refería a “los medios masivos populares y de moda”. Aquí, el discurso transgeneracional se vino abajo.

Nací en 1964; crecí viendo *Capitán Kangaroo*, aluni-
zajes, billones de comerciales de televisión, *Los Banana Splits*, *M*A*S*H* y el *Show de Mary Tyler Moore*. Nací con palabras en la boca —“*Band-Aid*,” “*Q-tip*,” “*Xerox*”— nombres-objeto tan fijos y eternos en mi logósfera como “taxi” y “cepillo de dientes”. El mundo es un hogar col-
mado de productos de la cultura popular y sus emble-
mas. También vengo de los años inundados por paro-
dias que suplantaban a los originales, en aquel entonces desconocidos para mí; conocí a los Monkees antes que a los Beatles, a Belmondo antes que a Bogart, y “recuer-
do” la película *Verano del 42* por una sátira en la revista *Mad*, aunque todavía hoy no la haya visto. No soy el único en haber nacido en un ámbito incoherente de tex-
tos, productos e imágenes, el entorno cultural y comer-
cial con el que hemos borrado y suplido nuestro mundo natural. No puedo llamarlo “mío” más de lo que podría
llamar mías las banquetas o los bosques del planeta y
aun así vivo en él, y para tener una oportunidad como

5

ciudadano o como artista probablemente debería permitírsele nombrarlo.

Considere *El cinéfilo* de Walker Percy:

Otras personas, según he leído, atesoran momentos memorables en sus vidas: cuando escalaron por el Partenón al amanecer, la noche de verano en que conocieron a una chica solitaria en Central Park y lograron una relación natural y tierna con ella, como dicen los libros. Yo también conocí a una chica en Central Park, pero no hay mucho qué recordar. Lo que recuerdo es la ocasión en que John Wayne mató a tres hombres con una carabina al tiempo que caía a la calle terregosa en *La diligencia* (*Stagecoach*) y la vez que el gatito encontró a Orson Welles en la puerta en *El tercer hombre*.

Hoy que podemos comer *tex-mex* con palillos chinos mientras escuchamos reggae y vemos en YouTube una retransmisión de la caída del muro de Berlín —es decir, cuando casi *todo* nos parece familiar—, no se entiende algo del arte más ambicioso de la actualidad vaya por ahí tratando de *hacer de lo familiar algo extraordinario*. Al hacerlo, al reimaginar lo que la vida humana puede ser por encima de las grietas de la ilusión, mediación, demo-

grafía, marketing, el *imago* y la apariencia, los artistas están paradójicamente tratando de restituir lo que se toma por real en tres dimensiones, de reconstruir un mundo unívocamente redondo a partir de flujos disparatados de vistas planas.

Cualquiera que sea el cargo por falta de gusto o violación de una marca registrada que se asocie con la apropiación artística del entorno mediático en el que nadamos, la alternativa —espantarnos, o bien, escabullirnos a una torre de marfil de la irrelevancia— es peor. Estamos rodeados de signos; nuestro imperativo es no ignorar ninguno.

USOMONOPOLIO

La idea de que la cultura puede ser propiedad —propiedad *intelectual*— se usa para justificar todo, desde intentos por hacer que las *girl scouts* paguen impuestos por cantar canciones alrededor de la fogata hasta la demanda que interpusieron los herederos de Margaret Mitchell en contra de los editores de *El viento ya ido* (*The Wind Done Gone*) de Alice Randall. Corporaciones como Celera Genomics han solicitado patentes para genes humanos,

mientras que la Asociación de la Industria Discográfica de América ha demandado a quienes descargan música de internet por infringir derechos de autor y logrado arreglos fuera de tribunales por miles de dólares con demandados de hasta doce años de edad. La Sociedad Americana de Compositores, Autores y Publicistas¹ sangra a los locatarios con cuotas por poner música de fondo en sus tiendas; estudiantes y académicos son desalentados para colocar libros boca abajo sobre las fotocopadoras. Al mismo tiempo, los derechos de autor son exaltados por los escritores y artistas más encumbrados como derecho de nacimiento y bastión, la fuente de cuidados para sus prácticas infinitamente frágiles en un mundo tan rapaz. El plagio y la piratería son, después ~~de~~ todo, los monstruos que nosotros los artistas en activo aprendemos a temer, ya que acechan en los bosques que circundan nuestros muy pequeños cotos de renombre y remuneración.

Una época está definida no tanto por las ideas que se discuten como por las ideas que se dan por sentadas. El carácter de una época pende de lo que no precisa defensa. A este respecto, pocos de nosotros cuestionamos la

¹ ~~ABA~~ ^{ASA} por sus siglas en inglés. (N. del t.)

construcción contemporánea de los derechos de autor. Se la considera una ley, tanto en el sentido de ser un absoluto moral reconocido universalmente, como de ser algo inherente al mundo por naturaleza (como la ley de gravedad). De hecho, no es ni una ni otra. Más bien, el derecho de autor es una negociación social constante, forjada tenazmente, revisada infinidad de veces e imperfecta en cada una de sus encarnaciones.

Thomas Jefferson, por mencionar un ejemplo, consideraba el derecho de autor un mal necesario: él era partidario de proveer sólo los incentivos suficientes para la creación, nada más, y dejar entonces que las ideas fluyeran libremente, como quería la naturaleza. Su concepción del derecho de autor fue consagrada en la Constitución, que daba al Congreso la autoridad de “promover el progreso de la ciencia y las artes útiles a través del otorgamiento a autores e inventores, por tiempo limitado, de los derechos exclusivos a sus respectivos escritos o descubrimientos”. Éste era un acto de malabarismo entre los creadores y la sociedad en su conjunto; quienes llegaran después podrían lograr mejores cosas que quien propuso la idea original.

Pero a la visión de Jefferson no le ha ido bien, de hecho ha sido erosionada por aquellos que ven la cultura

como un mercado en el que cualquier cosa de valor debe ser poseída por alguien. La característica distintiva de la ley de derechos de autor estadounidense es su casi ilimitado ensanchamiento —su expansión tanto en alcance como en duración. Sin requisitos de registro, cada acto creativo en un medio tangible está ahora sujeto a la protección del derecho de autor: los correos electrónicos a su hijo o las pinturas con los dedos de su vástago, ambas están protegidas automáticamente. El primer Congreso en otorgar derechos de autor dio a los propietarios un periodo de catorce años que podía ser renovado por otros catorce si el autor aún vivía. El periodo actual es la vida del autor más setenta años. Es sólo una pequeña exageración decir que cada vez que Mickey Mouse está a punto de pertenecer al dominio público, la cobertura de derechos de autor se extiende.

Incluso cuando la ley se vuelve más restrictiva, la tecnología expone esas prohibiciones como extrañas y arbitrarias. Cuando las antiguas leyes se enfocaron en la reproducción como la unidad de compensación (o de ejecución), no se debía a que hacer una copia fuera esencialmente violatorio de los derechos de un autor. Era más bien porque las copias fueron en algún momento fáciles de hallar y de contar, y por esto eran un buen rase-

ro para determinar cuándo los derechos del propietario estaban siendo invadidos. En el mundo contemporáneo, sin embargo, el acto de “copiar” no es, en ningún sentido significativo, equivalente a una violación —hacemos copias cada vez que aceptamos un texto enviado por correo electrónico, o enviamos, o reenviamos uno— y es imposible regularlo o incluso describirlo.

En el cine, últimamente la película viene precedida por un infame *trailer*, de un grupo de cabildeo llamado la Asociación Cinematográfica de América,² en el que se equipara la compra de una película pirata de Hollywood con el robo de un coche o una bolsa —y, como nos recuerdan con saña los subtítulos, “¿Usted no robaría una bolsa!” Esta correspondencia constituye una invitación para dejar de pensar. Si yo le dijera que piratear un DVD o descargar música no difiere en nada de prestarle a un amigo un libro, mis argumentos estarían tan éticamente en bancarrota como los de la MPAA. La verdad está en algún lugar de esa área gris entre las dos posturas sobredimensionadas. Porque un auto o una bolsa, una vez robados, dejan de estar disponibles para sus dueños, mientras que la apropiación de un artículo de “propiedad intelectual”

² MPAA por sus siglas en inglés. (N. del t.)

deja al original intacto. Como escribió Jefferson: “Aquel que recibe una idea de mí, recibe instrucción sin apocar la mía; así como quien enciende su mecha con la mía, recibe luz sin oscurecerme.”

Y aun así, las industrias de capital cultural, que se benefician no de la creación sino de la distribución, ven la venta de cultura como un juego de suma cero. Los editores de rollos de pianola temen a las compañías de discos, quienes temen a los productores de cassettes, quienes temen a los vendedores en línea, quienes temen a quien sea que siga en la cadena para lucrar más rápido con los frutos intangibles y reproducibles al infinito del trabajo de un artista. Ha sido lo mismo en cada industria y con cada innovación tecnológica. Jack Valenti, hablando por la MPAA, declaró: “Les digo que la videocasetera es al productor de películas y al público estadounidense lo que el estrangulador de Boston a una mujer sola en casa.”

Pensar claramente exige algunas veces desenmarañar nuestro lenguaje. La palabra “*copyright*” puede llegar a parecer tan sospechosa en sus propósitos intrincados como “valores familiares”, “globalización” y claro, “propiedad intelectual”. El “*copyright*” no es un “derecho” en ningún sentido absoluto; es un monopolio otorgado por el gobierno sobre el uso de los resultados creativos. Así

que intentemos llamarlo así —no un derecho sino un *monopolio sobre el uso*, un “usomonopolio”— y entonces considerar cómo la expansión voraz de los derechos de monopolio ha ido siempre en contra del interés público, sin importar si se trata de Andrew Carnegie controlando el precio del acero o de Walt Disney administrando el destino de su ratón. Ya sea que el beneficiario del monopolio sea un artista vivo o algunos de los herederos de aquél o los accionistas de una corporación, quien pierde es la comunidad, incluidos los artistas vivos que podrían hacer un uso muy sano del dominio público.

LA BELLEZA DEL SEGUNDO USO

Hace algunos años alguien me trajo un regalo extraño que compró en la tienda de diseño del MOMA en el centro: un ejemplar de mi primera novela, *Pistola con música ocasional* (*Gun, With Occasional Music*), diestramente recortada para formar el contorno de una pistola. El objeto era parte del trabajo de Robert The, un artista cuya especialidad es la reencarnación de materiales ordinarios. Considero a mi primer libro un viejo amigo, uno que nunca deja de recordarme el espíritu con el que

entré a este juego de arte y comercio —que se me permitiera insertar los materiales de mi imaginación a los estantes de las librerías y en las mentes de los lectores (si bien sólo un puñado) era un privilegio desmesurado. Me pagaron seis mil dólares por tres años de escritura, pero en aquel momento habría estado contento con publicar los resultados a cambio de nada. Ahora mi viejo amigo había regresado a casa con una nueva forma, una que yo no habría imaginado para él. El libro-pistola era ilegible, cierto, pero no podía ofenderme por ello. El fecundo ánimo de vaga conexión que este objeto apropiado me transmitía —la extraña belleza de su segundo uso— era una recompensa por ser un autor publicado que jamás podría haber previsto. Y el mundo le abre espacio a mi novela y al libro-pistola de Robert The. No hay necesidad de escoger entre las dos.

En la primera vida de la propiedad creativa, si el creador tiene suerte, su obra se vende. Una vez que termina la vida comercial, nuestra tradición permite una segunda vida. Una mañana se entrega un periódico a domicilio y al día siguiente envuelve pescado o conforma un archivo. La mayoría de los libros salen de circulación después de un año, y a pesar de ello pueden, en ese tiempo, ser vendidos en librerías de segunda mano y ser almacenados en

bibliotecas, citados en reseñas, parodiados en las revistas, descritos en conversaciones y saqueados para servir como disfraces de los niños en Halloween. La demarcación entre los distintos usos posibles está bellamente gradada y es difícil de definir; más aún cuando los artefactos destilan y repercuten dentro del reino de la cultura al que han entrado; e incluso más cuando logran atrapar a las mentes receptivas para quienes fueron creados.

La lectura activa es una redada impertinente al coto literario. Los lectores son como nómadas recolectores por campos que no les pertenecen —los artistas no son capaces de controlar el imaginario de su público del mismo modo que la industria cultural no puede controlar los segundos usos de sus artefactos. En el clásico infantil, *El conejo de felpa* (*The Velveteen Rabbit*), el viejo caballo sermonea al conejo acerca de la rapiña de textos. El valor de un nuevo juguete no está contenido en sus atributos materiales (tener “cosas que zumban dentro de ti y una manivela”), explica el caballo, sino en cómo se usa el juguete. “Lo real no es cómo estás hecho... Es algo que te sucede. Cuando un niño te ama por mucho, mucho tiempo, no sólo para jugar, sino que DE VERDAD te ama, entonces te vuelves real.” El conejo está temeroso al reconocer que los bienes de consumo no se vuelven “reales” hasta

que no se retrabajan activamente: “¿Duele?” Para tranquilizarlo, el caballo dice: “No sucede todo al mismo tiempo... te vuelves. Toma tiempo... Generalmente, para cuando eres real has perdido la mayor parte de tu pelo de tanto amor, y tus ojos se caen y se te han aflojado las costuras.” Visto desde la perspectiva del juguetero, las costuras flojas y los ojos extraviados de *El conejo de felpa* representan un acto de vandalismo, señales de uso rudo y malos tratos; para otros, éstas son las huellas de un uso amoroso.

Los artistas y sus acólitos que caen en la trampa de buscar retribución por cada segundo uso de sus obras terminan atacando a sus seguidores más fieles por el crimen de exaltar y entronizar su trabajo. Tiene tan poco sentido que la Asociación de la Industria Discográfica de América demande a sus propios compradores de discos como que los novelistas se encrespen ante un ejemplar usado de sus libros que se les pide autografiar para los coleccionistas. Y los artistas o sus herederos que caen en la trampa, están atacando a los *collageros*, satiristas y sampleadores digitales de su trabajo por el crimen de dejarse influir, por el crimen de responder con la idéntica mezcla de intoxicación, resentimiento, desco y embeleso que caracteriza a todo sucesor artístico. Al hacerlo

empequeñecen el mundo; traicionan lo que para mí es, desde el principio, la motivación primaria para participar en el ámbito de la cultura: ampliar el mundo.

HIPOCRESÍA DE LAS FUENTES O DISNEYGACIÓN

La compañía Walt Disney ha provisto su impresionante catálogo con el trabajo de otros: *Blancanieves y los siete enanos*, *Fantasia*, *Pinocho*, *Dumbo*, *Bambi*, *La canción del sur*, *Cenicienta*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Robin Hood*, *Peter Pan*, *La dama y el vagabundo*, *Mulán*, *La bella durmiente*, *La espada en la piedra*, *El libro de la selva* y, ay, *El planeta del tesoro*, un legado de sampleo cultural que podría eclipsar a Shakespeare o De La Soul. Sin embargo, el directorio de cabilderos de Disney ha patrullado la memoria caché de materiales culturales derivados con un celo propio del Fuerte Knox —amenazaron con iniciar procedimientos legales, por ejemplo, contra el artista Dennis Oppenheim por el uso de personajes de Disney en una escultura y le prohibieron a la académica Holly Crawford usar imágenes relacionadas con Disney (incluyendo obra de Lichtenstein, Warhol, Oldenburg y otros) en su monografía, *Atada al ratón*:

Disney y el arte contemporáneo (Attached to the Mouse: Disney and Contemporary Art).

Este acto peculiar y específico —el del encierro de la cultura común para beneficio de un dueño individual o corporativo— es pariente cercano de lo que podría llamarse “plagio imperial”, el libre uso de creaciones y estilos del Tercer Mundo o “primitivos” por artistas más privilegiados (y mejor pagados). Piense en *Las señoritas de Avignon* de Picasso o en algunos álbumes de Paul Simon o David Byrne: a pesar de que no violan leyes de derechos de autor, estos creadores se dejan ver algo escépticos cuando se hace evidente la extensión de su *outsourcing*. Y, como cuando Led Zeppelin fue demandado por regalías devengadas por el blusero Willie Dixon, esta práctica puede resultar, en ocasiones, algo cara. *Para vivir fuera de la ley hay que ser honesto*: tal vez fue eso lo que, en parte, movió a David Byrne y Brian Eno a lanzar recientemente un sitio de internet de remixes donde cualquiera puede bajar con facilidad versiones de dos canciones desarmadas de *My Life in the Bush of Ghosts*, un álbum basado en el habla vernácula, nutrido de un cúmulo de fuentes. Tal vez esto también explica por qué Bob Dylan jamás ha negado una solicitud de sampleo.

Kenneth Koch dijo alguna vez: “Soy un escritor al que le gusta ser influido.” Fue una confesión encantadora, y rara. Para muchos autores el acto creativo es concebido como una imposición napoleónica de la unicidad personal sobre el universo —*après moi le déluge* de los imitadores! Y por cada James Joyce o Woody Guthrie o Martin Luther King Jr. o Walt Disney, que recopilaron una constelación de voces en su trabajo, parece haber una corporación o un albacea literario deseoso de taponear la botella: las deudas culturales fluyen hacia dentro pero no hacia fuera. Podemos llamar a esta tendencia “hipocresía de las fuentes”. O la podemos nombrar en honor a la más perniciosa de todas las hipocresías de las fuentes: *Disneygación*.

NO PUEDES ROBAR LO REGALADO

Mi lector puede estar, se entiende, a punto de gritar “¡Comunista!” Una sociedad amplia y diversa no puede sobrevivir sin propiedad; una sociedad moderna, amplia y diversa no puede florecer sin alguna forma de propiedad intelectual. Pero sólo se necesita un poco de reflexión para caer en la cuenta de que hay muchos valores

que el término “propiedad” no captura. Y las obras de arte existen simultáneamente en dos economías, una economía de mercado y una economía del regalo.

La diferencia principal entre el intercambio de mercancías y el de regalos es que los regalos establecen un lazo sentimental entre dos personas, mientras que la venta de una mercancía no necesariamente establece conexión alguna. Voy a una ferretería, le pago al dependiente una hoja de sierra y salgo. Quizá no lo vuelva a ver. De hecho, la desconexión es una virtud de las mercancías. No queremos que nos molesten y si el dependiente quiere conversar acerca de la familia, compraré en otro lugar. Sólo quiero una sierra. Un regalo, en cambio, crea una conexión. Hay muchos ejemplos, el dulce o el cigarrillo que se ofrece al extraño que se sienta al lado en el avión, las escuetas frases que señalan la buena voluntad entre dos pasajeros en un autobús de medianoche. Estos obsequios establecen los lazos más simples, pero el modelo que ofrecen se extiende a las uniones más complicadas —matrimonio, paternidad, tutoría. Si a estos intercambios se le pone un valor (con frecuencia esencialmente desigual), se degeneran.

Empero, algo de lo más difícil de comprender es que las economías del regalo —como aquellas que se basan

en el *software* de código abierto— coexisten de manera natural con el mercado. Es precisamente esta duplicidad de las prácticas artísticas la que debemos identificar, ratificar y entronar en nuestras vidas como participantes en la cultura, ya sea como “productores” o como “consumidores”. El arte que nos importa —ése que mueve al corazón, o que reanima al alma, o que deleita nuestros sentidos, o infunde valor para vivir, o como sea que queramos describir la experiencia— es recibido como se hace con un regalo. Aun si pagamos una cuota en la entrada del museo o la sala de concierto, cuando somos conmovidos por la obra de arte, recibimos algo que no tiene nada que ver con el precio. El comercio de nuestra vida diaria procede a su propio y constante ritmo, pero un regalo transmite un excedente de inspiración imposible de convertir en mercancía.

Sin embargo, la manera en que tratamos alguna cosa puede cambiar su naturaleza. Las religiones prohíben algunas veces el comercio de objetos sagrados, pues la compraventa implica la pérdida de santidad. Consideramos inaceptable la venta de sexo, bebés, órganos corporales, derechos legales y votos. La idea de que algo no pueda volverse una mercancía se conoce generalmente como inalienabilidad —un concepto cuya expresión

más conocida es la frase de Thomas Jefferson “dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables”. Una obra de arte parece ser de una raza más tozuda: puede ser vendida en el mercado y salir bien librada como obra de arte. Pero si es cierto que en lo esencial del comercio de arte la obra transmite un regalo del artista a su audiencia, si acierto al decir que donde no hay regalo no hay arte, entonces es posible destruir una obra al convertirla en pura mercancía. No sostengo que el arte no pueda ser vendido o comprado, pero sí que la parte de regalo que hay en la obra impone una restricción a nuestro mercadeo. Esta es la razón por la cual incluso un anuncio muy bello, ingenioso y lleno de poder (de los que hay muchos) nunca podrá ser un tipo real de arte: un anuncio no tiene el estatus del regalo, es decir, nunca es *para* la persona a la que está dirigido.

El poder de una economía del regalo sigue siendo algo difícil de entender para nuestros empiristas de la cultura de mercado. En nuestros tiempos, la retórica del mercado presupone que todo debe y puede ser vendido, comprado y poseído adecuadamente —una marea de alienación que salpica a diario el reducto empequeñecido de la inalienabilidad. En la teoría del libre mercado, intervenir para detener la adquisición de propiedades

se considera “paternalista” porque inhibe la libre acción del ciudadano, ahora reentendido como “emprendedor potencial”. Desde luego, sabemos que en el mundo real la crianza de hijos, la vida familiar, la educación, socialización, sexualidad, vida política y muchas otras actividades humanas fundamentales requieren aislarse de las fuerzas del mercado. De hecho, pagar por estas cosas puede arruinarlas. Podemos estar dispuestos a echar un vistazo a *Quién quiere casarse con un multimillonario* (*Who Wants to Marry a Multimillionaire*) o entrar a una subasta de ovarios de una supermodelo en eBay, pero será solamente para recordarnos que todavía hay cosas que están por debajo de nuestros estándares de dignidad.

Lo que es impresionante acerca de las economías del regalo es que pueden florecer en los lugares menos pensados —en barrios venidos a menos, en internet, en comunidades científicas, y entre miembros de Alcohólicos Anónimos. Un ejemplo clásico son los bancos de sangre comerciales que generalmente obtienen sangre de baja calidad, pureza y menor seguridad que los bancos voluntarios. Una economía del regalo puede ser superior cuando se trata de mantener el compromiso del grupo con valores extramercantiles.

BIENES PÚBLICOS

Otra manera de entender la presencia de las economías del regalo —que se alojan como fantasmas en la máquina comercial— es en el sentido de los bienes públicos. Un bien público, por supuesto, es todo, desde las calles por las que conducimos, el cielo por el que piloteamos aviones o los parques públicos y las bancas donde pasamos el rato a diario. Un bien público le pertenece a todos y a nadie, y su uso está controlado por el consentimiento común. Un bien público describe recursos como el cuerpo de música antigua que nutre a compositores y músicos folclóricos por igual, y no las mercancías como “Happy Birthday to You”, por el cual la ASCAP, 114 años después de haber sido escrito, sigue obteniendo regalías. La teoría de la relatividad de Einstein es un bien público. Los escritos del dominio público también. Los chismes acerca de las celebridades son un bien público. El silencio en una sala de cine es un bien público transitorio, imposiblemente frágil, atesorado por aquellos que lo desean y construido como un regalo mutuo por quienes lo componen.

El mundo de la cultura y el arte es un vasto bien público, un bien que está salteado por zonas de comercio total y sin embargo permanece gloriosamente inmu-

ne a una mercantilización general. Su mayor parecido es sobre todo con el bien público del lenguaje: alterado por cada uno de los contribuyentes, expandido incluso por el usuario más pasivo. Que un lenguaje sea un bien público no quiere decir que la comunidad sea su propietaria; más bien pertenece *entre* las personas, nadie lo posee, ni siquiera la sociedad en su conjunto.

Casi cualquier bien público, sin embargo, puede ser invadido, dividido o encerrado. Los bienes públicos estadounidenses incluyen activos tales como bosques públicos y minerales, riquezas intangibles como patentes y derechos de autor, infraestructuras críticas como internet y la investigación gubernamental, y recursos culturales como las ondas de transmisión y los espacios públicos. Incluye recursos por los que hemos pagado como contribuyentes y que hemos heredado de generaciones anteriores. No es sólo un inventario de activos comerciables; son instituciones sociales y tradiciones culturales que nos definen como estadounidenses y nos animan como seres humanos. Algunas invasiones al bien público están sancionadas porque no podemos mostrar un compromiso vivaz con el sector público. El abuso pasa inadvertido porque el robo del bien público sólo puede vislumbrarse en atisbos, no como un panorama.

En ocasiones vemos un antiguo pantano ahora pavimentado; escuchamos tal vez acerca del medicamento de vanguardia contra el cáncer que fue desarrollado con nuestros impuestos y cuya patente fue adquirida por una bicoca por tales empresas farmacéuticas. Los movimientos a gran escala pasan inadvertidos en demasía; la noción de *materiales culturales como bienes públicos*, más o menos innombrada.

Honar al bien público no es un asunto de exhortaciones morales. Es una necesidad práctica. Nosotros en la sociedad occidental atravesamos por un periodo de creencia intensificada en la propiedad privada en detrimento del bien común. Tenemos que mantenernos en constante vigilancia a fin de prevenir asaltos de aquellos que serían tan egoístas como para explotar nuestro legado común para beneficio personal. Estos atracos a nuestros recursos naturales no son ejemplo de iniciativa ni empresa. Son intentos de extorsionar a toda la gente para beneficio de unos cuantos.

CONOCIMIENTO PÚBLICO SIN DESCUBRIR

Los artistas e intelectuales abatidos frente a la perspectiva de la originalidad pueden encontrar aliento en un fenómeno identificado hace unos veinte años por Don Swanson, un bibliotecólogo de la Universidad de Chicago. Él lo llamó “conocimiento público sin descubrir”. Swanson demostró que muchos problemas pendientes en la investigación médica podían enfrentarse, e incluso ser resueltos, sólo con revisar sistemáticamente la literatura científica. Cuando es dejada a sus propios medios, la investigación tiende a volverse mucho más especializada y a abstraerse de los problemas del mundo real que la motivaban y para los que sigue siendo relevante. Esto sugiere que el problema puede ser enfrentado con mayor eficacia no comisionando más investigación sino asumiendo que la mayoría o todas las soluciones pueden ser halladas en distintas revistas científicas y esperar ser reorganizadas por alguien dispuesto a leer entre especialidades. Don Swanson hizo esto en el caso del síndrome de Raynaud, una enfermedad que entumece los dedos de algunas mujeres jóvenes. Su hallazgo es especialmente sorprendente —quizás incluso escandaloso— en cuanto sucedió en las siempre crecientes ciencias biomédicas.

El conocimiento público sin descubrir nos estimula a cuestionar las aseveraciones extremas de originalidad en los boletines de prensa y las cuartas de forros: ¿será realmente original una oferta intelectual o creativa, o es solamente que hemos olvidado a un valioso precursor? ¿Resolver ciertos problemas científicos requiere en verdad esa inmensa cantidad de fondos adicionales? ¿No podría un buscador computarizado, que haya sido programado ingeniosamente, lograr lo mismo mucho más rápido y más barato? Por último, ¿nuestro apetito de vitalidad creativa requiere la violencia y la exasperación de otra vanguardia, con sus cansinos imperativos parricidas? ¿O será que nos va mejor ratificando el *éxtasis de las influencias* —y profundizando nuestra voluntad para entender lo común e intemporal en los métodos y motivos disponibles para los artistas?

DA TODO

Hace ya algunos años, la Sociedad Fílmica del Lincoln Center anunció una retrospectiva del trabajo de Dariush Mehrjui, por quien entonces sentía un fresco entusiasmo. Dariush Mehrjui es uno de los mejores cineastas iraníes y

el único que tomaba como temas las relaciones personales en la *intelligentsia* de clase media alta. Sobra decir que la oportunidad de ver su trabajo era —y sigue siendo— algo en verdad raro. Fui al norte de la ciudad para ver una de sus obras, la adaptación de *Franny y Zooey* de J.D. Salinger titulada *Pari*, sólo para descubrir en la puerta del cine Walter Reade que la función había sido cancelada: el anuncio de su exhibición había provocado una amenaza de demanda a la Sociedad Fílmica. Ciertamente, bajo la ley, eran derechos de Salinger. Pero aun así, ¿qué más le importaba que un oscuro cineasta iraní lo hubiera homenajeado con una meditación acerca de su heroína? ¿Habría dañado su libro o le habría robado una remuneración esencial si la función se hubiera permitido? El ánimo fecundo de vaga conexión —uno que atraviesa lo que en este momento es visto como la más extrema de las rupturas internacionales— en este caso había sido bateado. La mano fría pero no muerta de uno de mis héroes literarios de infancia se había estirado desde su reclusión en Nueva Hampshire para censurar mi curiosidad. Entonces, unas cuantas afirmaciones.

Cualquier texto que haya infiltrado el imaginario común al grado de *Lo que el viento se llevó*, *Lolita* o el *Ulises* inexorablemente se une al lenguaje de la cultura.

Un mapa vuelto paisaje se ha movido a un lugar más allá del enclaustramiento o del control. Los autores y sus herederos deben considerar las subsiguientes parodias, reflejos, citas o revisiones como un honor o, por lo menos, como el precio a pagar por un éxito inaudito.

Una corporación que ha impuesto una referencia ineludible —Mickey Mouse, Band-Aid— en el lenguaje cultural debe pagar un precio similar al anterior.

El objetivo principal del *copyright* no es recompensar la labor de los autores sino “promover el progreso de las ciencias y las artes útiles”. Para este fin, el *copyright* le garantiza a los autores derechos sobre sus expresiones originales, pero invita a los demás a construir libremente basándose en las ideas y la información transmitida en la obra. Este resultado no es ni injusto ni desafortunado.

El *copyright* contemporáneo, las marcas registradas y la ley de patentes están, hoy en día, corrompidas. La propuesta de *copyright* perpetuo es la negación del elemento esencial de regalo al acto creativo. Los argumentos a su favor son tan contrarios al espíritu estadounidense como aquellos que piden la revocación del impuesto sobre las herencias.

El arte precisa fuentes. Los aprendices pastan en los campos de la cultura.

El sampleo digital es un método artístico como cualquier otro, neutral en sí mismo.

A pesar del ávido sobar de manos que provoca cada nuevo giro tecnológico —radio, televisión, internet— el futuro será muy parecido al pasado. Los artistas venderán unas cosas pero también regalarán otras. El cambio puede ser desconcertante para quienes ansían menos ambigüedad, pero la vida de un artista nunca ha estado colmada de certidumbres.

El sueño de una remuneración perfectamente sistemática es un sinsentido. Yo pago la renta con el valor que cobran mis palabras cuando son publicadas en revistas relucientes y, al mismo tiempo, las ofrezco por casi nada a publicaciones cuatrimestrales empobrecidas, o las digo gratis, al aire, en una entrevista de radio. ¿Qué valen entonces? ¿Qué valdrían si en un futuro Dylan las integrara a una canción? ¿Me debería preocupar por hacer que eso fuera imposible?

Cualquier texto está hilvanado por entero con citas, referencias, ecos y lenguajes culturales que lo atraviesan de ida y vuelta en una inmensa estereofonía. Las citas que terminan componiendo un texto son anónimas, no se pueden rastrear y, sin embargo, *ya han sido leídas*; son citas sin comillas. El alma, la semilla —vayamos más

atrás y digamos la sustancia, el bulto, la materia palpitante y valiosa de todas las enunciaciones humanas—, es el plagio. Pues, en esencia, todas las ideas son de segunda mano, tomadas consciente o inconscientemente de millones de fuentes externas, y usadas a diario por el recolector con el orgullo y la satisfacción que nace de la falsa creencia según la cual fue él quien las originó; mientras que no queda en ellas ni un rastro de originalidad, salvo por la mínima decoloración que sufren según su calibre mental y moral, según el temperamento que refleja su fraseo. Lo viejo y lo nuevo son la trama y urdimbre de cada momento. No hay una hebra que no sea la trenza de estos dos hilos. Por necesidad, por inclinación, por deleite, todos citamos. Estudios neurológicos han mostrado que la memoria, la imaginación y la conciencia misma son una trama, un telar, un pastiche. Si nos cortamos y pegamos a nosotros mismos, ¿no podríamos perdonarlo en nuestras obras de arte?

Los artistas y los escritores —y nuestros partidarios, gremios y agentes— muchas veces suscribimos reclamos implícitos de originalidad que lesionan estas verdades. Y muchas veces, como tacaños y cuenta chiles en la minúscula empresa de nosotros mismos, actuamos para fastidiar la parte de regalo que hay en nuestros roles pri-

vilegiados. La gente que trata una parte de su riqueza como un regalo vive diferente. Si devaluamos y oscurecemos la economía del regalo convertimos nuestras obras en mera publicidad para sí mismas. Podemos encontrar consuelo en que nuestra lujuria de retener derechos subsidiarios a perpetuidad es una heroica postura contra los intereses rapaces de las corporaciones. Pero la verdad es que con los artistas jalando de un lado y las corporaciones del otro, el único perdedor es el imaginario público y colectivo con el que fuimos alimentados en un principio y cuya existencia como repositorio último de nuestras ofertas es lo que, a fin de cuentas, hace que el trabajo valga la pena.

Como novelista, soy un corcho en el océano del relato, una hoja en un día de viento. Muy pronto seré arrastrado. Por el momento estoy agradecido por vivir de ello y por eso pido que por un tiempo limitado (en el sentido que quería Thomas Jefferson) respeten mis pequeños y muy valorados usomonopolios. No pirateen mis ediciones; saqueen, eso sí, mis visiones. El nombre del juego es “Da todo”. Tú, lector, eres bienvenido en mis historias. En primer lugar no fueron mías, pero yo te las entregué. Si sientes ganas de recogerlas, tómalas con mi bendición.

CLAVE: YO ES OTRO

Esta clave para leer el ensayo anterior cita todas las fuentes que robé, transformé y amasé mientras “escribí” (excepto, ay, aquellas fuentes que olvidé en el proceso). La primera inclusión de un autor o hablante está resaltada en **negritas**. Casi cada enunciado que seleccioné lo reelaboré también, por lo menos en parte —por necesidades de espacio, para que tuviera un tono más consistente o simplemente porque me dio la gana.

Título

La frase “el éxtasis de las influencias” que entraña un reproche juguetón a la frase de Harold Bloom “la angustia de las influencias” fue tomada de comentarios del profesor Richard Dienst de la Universidad de Rutgers.

Amor y robo

De “...un hombre culto de mediana edad...” a “una memoria oculta e inadvertida para Nabokov?” Estas líneas, con algunos ajustes de tono, pertenecen al editor **anónimo** o asistente que escribió la solapa del libro *Las dos Lolitas* (*The Two Lolitas*) de Michael Maar. Claro, en mi experiencia la escritura de la solapa suele ser una colaboración entre el autor y el editor. Quizás esto fue cierto en el caso de Maar.

“No le faltan ejemplos a la historia...” a “...tomó prestado y citó conscientemente?” vienen del cuerpo del libro de Maar.

“La apropiación siempre...” a “...Ishmael y Queequeg...” Este párrafo es una revoltura de los comentarios de **Eric Lott** en una

entrevista con David McNair y Jayson Whitehead e incorpora las participaciones tanto del entrevistado como de los entrevistadores. (La entrevista impresa puede ser vista como un tipo de escritura multivocal. La mayoría de los entrevistadores embaran a sus sujetos con frases propias —induciendo a los testigos, por decirlo de alguna manera— y con cuidado afinan las frases de sus entrevistados en la transcripción final).

“Me di cuenta de esto...” a “...y fragmentación desde hace ya mucho tiempo”. La anécdota es una copia, con una elisión para evitar apropiarme una abuela muerta, de la que aparece en *El Talmud e internet* (*The Talmud and the Internet*) de **Jonathan Rosen**. Jamás he visto 84, *Charing Cross Road*, ni he navegado por la Red para buscar una cita de Donne. Para mí la ruta fue de Rosen a Donne, a Hemingway, al sitio web, *et. al.*

“Cuando tenía trece años...” a “...no fue un plagio en lo absoluto”. Esto viene de “Los pequeños juguetes de Dios” (“God’s Little Toys”) de **William Gibson**, publicado en la revista *Wired*. Mi primer encuentro con William Burroughs, también a la edad de trece años, fue menos epifánico. Por haber crecido con un padre pintor que, en las visitas familiares a galerías y museos hablaba con aprecio del collage y las técnicas de apropiación en las artes visuales (Picasso, Claes Oldenburg, Stuart Davis), agradecí saber que la literatura podía englobar los mismos métodos, pero no me sorprendí.

Ansiedad de contaminación

“En 1941, en el patio de su casa...” a “...‘salió de los campos de algodón’”. **Siva Vaidhyanathan**, *Copyrights and Copywrongs*.

"...han gozado desde hace tiempo..." a "...son retrabajadas con libertad". Kembrew McLeod, *Libertad de expresión (Freedom of Expression)*. En *Poseer la cultura (Owning Culture)*, McLeod apunta que, mientras escribía, él

estaba escuchando mucha vieja música *country*, y al azar percibí que seis canciones de *country* compartían la misma melodía vocal, incluyendo "Wild Side of Life" de Hank Thompson, "I'm Thinking Tonight of My Blue Eyes" de Carter Family, "Great Speckled Bird" de Roy Acuff, "It Wasn't God Who Made Honky Tonk Angels", de Kitty Wells, "I'm Using My Bible for a Roadmap" de Reno & Smiley y "Heavenly Houseboat Blues" de Townes Van Zandt... En su muy documentado libro *Música country: las raíces torcidas del rock n' roll (Country: The Twisted Roots of Rock n' Roll)*, Nick Tosches comprueba que la melodía que estas canciones comparten es tanto "antigua como británica". No hubo demandas registradas por estas apropiaciones...

"...los músicos han adquirido..." a "...por medio de alusiones." Joanna Demers, *Steal This Music*.

"En la Jamaica de los setenta..." a "...incontables horas de música". Gibson.

"Collages visuales, sonoros y textuales..." a "...en el ámbito de la producción cultural". Esto saquea, rescribe y amplifica

párrafos enteros de *Poseer la cultura (Owning Culture)* de McLeod, excepto por la línea acerca del collage como forma artística en los siglos xx y xxi, que le escuché al cineasta Craig Baldwin al defender el sampleo en el *trailer* del documental *Criminales del copyright (Copyright Criminals)* que está por salir.

"En una escena de tribunal..." a "...dejarían de existir". Dave Itzkoff, *New York Times*.

"...los notables plagios..." a "...queremos más plagio". Richard Posner, combinado con The Becker-Posner Blog y *The Atlantic Monthly*

"La mayoría de los artistas..." a "...por el arte mismo". Estas palabras y muchas más a continuación vienen de *El regalo (The Gift)* de Lewis Hyde. Por encima de cualquier otro libro que plagie, llamo su atención a *El regalo (The Gift)*.

"Hallar la voz personal... filiaciones, comunidades y discursos." Es el semantista George L. Dillon, citado en "El nuevo abolicionismo llega al plagio" ("The New Abolitionism Comes to Plagiarism") de Rebecca Moore Howard.

"Podría llamarse inspiración... un acto no vivido." Ned Rorem, hallado en varios sitios de "grandes citas" en internet.

"La invención, debemos aceptarlo... sino a partir del caos." De la introducción de Mary Shelley a *Frankenstein*.

"¿Qué sucede cuando..." a "...la ansiedad de contaminación del modernismo". de Kevin J. H. Dettmar, "La ilusión de la alusión modernista y las políticas del plagio posmoderno" ("The Illusion of Modernist Allusion and the Politics of Postmodern Plagiarism").

Rodeado de signos

“Los surrealistas creían...” al final de la cita de Walter Benjamin. *Cinefilia e historia, o el viento en los árboles* (*Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*), de Christian Keathley, un libro que trata al fetichismo fanático como el secreto en las entrañas de la erudición fílmica. Keathley habla, por ejemplo, de la película de Joseph Cornell, *Rose Hobart*, de 1936 y muy influida por el surrealismo, que registra simplemente “la manera en que Cornell mismo veía el churro hollywoodense de 1931, *Al este de Borneo* (*East of Borneo*), fascinado y distraído como estaba por su propia estrella clase B” —la estrella, por supuesto, es Rose Hobart misma. Esto, supongo, hace de Cornell una especie de padre de las reutilizaciones computarizadas hechas por fans-creadores de productos de Hollywood, como la versión de *La amenaza fantasma* (*The Phantom Menace*) de George Lucas de la cual se purgó al insoportable personaje Jar Jar Binks; ambas incorporan las preferencias subjetivas de un espectador al trabajo de un cineasta.

“...muy temprano en la historia de la fotografía...” a “...sin tener que compensar a la fuente”. Tomado de *Cultura libre* (*Free Culture*), de Lawrence Lessig, el más grande de los partidarios públicos de la reforma del *copyright* y la mejor fuente si quiere radicalizarse en un instante.

“Para aquellos cuyos ganglios...” a “...el discurso transgeneracional se vino abajo”. Del ensayo de David Foster Wallace, “*E Unibus Pluram*”, reimpresso en *Algo supuestamente divertido que no volveré a hacer* (*A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*). No tengo idea de quién es o fue la “grisácea eminencia”

de Wallace. Yo inserté el ejemplo de Dickens al párrafo; me parece una figura poco apreciada en el linaje de autores de “marca”.

“Nací en 1964... *Show de Mary Tyler Moore*.” Éstas son reminiscencias de Mark Hosler de Negativeland, un colectivo musical *collagero* que fue demandado por la disquera de U2 por su apropiación de “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”. Aun cuando tuve que ajustar la fecha de nacimiento, el menú cultural de Hosler me viene como anillo al dedo.

“El mundo es un hogar... y sus emblemas.” McLeod.

“Hoy que podemos comer...” a “...vistas planas.” Wallace.

“Estamos rodeados... ignorar ninguno.” Esta frase, que desafortunadamente volví plomiza con la inclusión de la palabra “imperativo”, viene de la novela de Steve Erickson, *Nuestros días extáticos* (*Our Ecstatic Days*).

Usomonopolio

“...todo, desde intentos...” a “...de hasta doce años de edad”. Robert Boynton, *The New York Times Magazine*, “¿La tiranía del *copyright*?” (“The Tyranny of Copyright?”)

“Una época está definida...” a “...no precisa defensa”. Lessig, esta vez viene de *El futuro de las ideas* (*The Future of Ideas*).

“Thomas Jefferson, por mencionar un ejemplo...” a “...sus respectivos escritos o descubrimientos.” Boynton.

“Quienes llegaran después podrían lograr mejores cosas que quien propuso la idea original”. Encontré esta frase en un texto de Lessig, quien está citando a Vaidhyanathan, quien a su vez está caracterizando un juicio escrito por Learned Hand.

"Pero a la visión de Jefferson... ser poseída por alguien."
Boynton.

"La característica distintiva..." a "...derechos de autor se extiende". Lessig, de nuevo tomada de *El futuro de las ideas* (*The Future of Ideas*).

"Cuando las antiguas leyes..." a "...estaban siendo invadidos".
Jessica Litman, *Copyright digital* (*Digital Copyright*).

"Les digo que... una mujer sola en casa." Hallé la cita de Jack Valenti en el texto de McLeod. Ahora, llene el espacio en blanco: Jack Valenti es al dominio público como _____ es a

La belleza del segundo uso

"En la primera vida..." a "...conforma un archivo." Lessig.

"La mayoría de los libros... de un año..." Lessig.

"La lectura activa es..." a "...que no les pertenecen..." Ésta es una revoltura de frases de Henry Jenkins, de su *Recolectores textuales: fanáticos de la televisión y cultura participativa* (*Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*) y de Michel de Certeau, a quien Jenkins cita.

"En el clásico infantil..." a "...huellas de un uso amoroso". Jenkins. (Incidentalmente, quienes detentan los derechos sobre *The Velveteen Rabbit* ¿han observado detenidamente *Toy Story*? Puede haber una demanda ahí.)

Hipocresía de las fuentes o disneygación

"La compañía Walt Disney ..." a "...ay, *El planeta del tesoro*..."
Lessig.

"Plagio imperial" es el título de un ensayo escrito por Marilyn Randall.

"...movió a David Byrne... *My Life in the Bush of Ghosts*..."
Chris Dahlen, *La horquilla* (*Pitchfork*) —aunque a fuerza de ser veraz, para cuando terminé, sus palabras estaban tan disueltas en las mías que, si yo hubiera sido un periodista que corta y pega, no se me habría ocurrido referir a Dahlen como fuente.

"Kenneth Koch dijo..." a "...*déluge* de los imitadores!" Emily Nussbaum, *The New York Times Book Review*.

No puedes robar lo regalado

"No puedes robar lo regalado." Dizzy Gillespie, al defender a otro intérprete que había sido acusado de robar el estilo de Charlie Parker: "No puedes robar lo regalado. Bird dio su música al mundo; y si puedes escucharla, es tuya."

"Una sociedad amplia y diversa... forma de propiedad intelectual". Lessig.

"Y las obras de arte existen..." a "...matrimonio, paternidad, tutoría". Hyde.

"Algo de lo más difícil... de manera natural con el mercado." David Bollier, *Robo silencioso* (*Silent Theft*).

"El arte que nos importa..." a "...implica la pérdida de santidad". Hyde.

"Consideramos inaceptable..." a "...ciertos derechos inalienables..." Bollier, que parafrasea a Margaret Jane Radin en *Mercancías impugnadas* (*Contested Commodities*).

"Una obra de arte parece..." a "...una restricción a nuestro mercadeo". Hyde.

“Esta es la razón... persona a la que está dirigido.” Wallace.

“El poder de una economía...” a “...con valores extramercantiles”. Bollier, y también el sociólogo Warren O. Hagstrom, a quien Bollier parafrasea.

Bienes públicos

“La teoría de la relatividad...” a “...dominio público también”. Lessig.

“Que un lenguaje sea un bien... la sociedad en su conjunto.” Michael Newton, en una reseña de un libro llamado *Ecolalias*. *Sobre el olvido del lenguaje* (*Echolalias: On the Forgetting of Language*), de Daniel Heller-Roazen en el *London Review of Books*. El parafraseo de las reseñas de libros es otra forma encubierta de cultura en colaboración; como un ávido lector de reseñas de libros, sé mucho acerca de libros que no he leído. Para citar a Yann Martel cuando habla de cómo fue acusado de plagio imperial en su novela ganadora del Booker, *Vida de Pi* (*Life of Pi*):

Hace diez o más años, leí una reseña escrita por John Updike en el *New York Times Review of Books* [sic]. Era sobre una novela de un escritor brasileño, Moacyr Scliar. Olvido el título, y John Updike hacia algo peor: claramente pensaba que la novela en su conjunto era olvidable. Su reseña —una de esas que te hacen sospechar por ser casi toda descriptiva... escurría indiferencia. Pero una cosa me impactó: la premisa...

O, las cosas maravillosas que podría hacer con esa premisa.

Desafortunadamente, nadie ha podido hallar la reseña de Updike en cuestión.

“Los bienes públicos estadounidenses...” a “...adquirida por una bicoca...” Bollier.

“Honrar al bien común...” a “...una necesidad práctica”. Bollier.

“Nosotros en la sociedad occidental... del bien común.” John Sulston, ganador del premio Nobel y uno de los descifradores del código genético humano.

“Tenemos que mantenernos...” a “...beneficio de unos cuantos”. Harry S. Truman, en la apertura del Parque Nacional Everglades. Aunque pueda parecer el colmo de la pretensión saquear a un presidente —me pareció que haber reivindicado el impasible apoyo de Truman es algo extremadamente vergonzoso. No lo rescibí para nada. Como dijo la poeta Marianne Moore: “Si algo ya fue dicho de la *mejor* manera, ¿cómo puedes decirlo mejor?” Moore confesaba su inclinación a incorporar líneas del trabajo de otro y lo explicaba diciendo: “No he logrado todavía superar este método híbrido de composición.”

Conocimiento público sin descubrir

“...intelectuales abatidos...” a “...mucho más rápido y más barato?” Steve Fuller, *The Intellectual*. Hay algo de Borges en esta idea de Fuller: la noción de una bodega de conocimiento espe-

rando pasivamente a ser reacomodada por futuros usuarios remite tanto a “La biblioteca de Babel” como a “Kafka y sus precursores”.

Da todo

“...uno de los mejores cineastas iraníes...” a “...meditación acerca de su heroína?” Amy Taubin, *Village Voice*, aunque fui yo quien se sintió decepcionado en la puerta del cine Walter Reade

“El objetivo principal del...” a “...no es ni injusto ni desafortunado”. Sandra Day O'Connor, 1991.

“...el futuro será muy parecido...” a “...también regalarán otras”. El archivista de películas de código abierto, Rick Prelinger, citado por McLeod.

“El cambio puede ser... estado colmada de certidumbres.” McLeod.

“...hilvanado por entero con citas...” a “...son citas sin comillas”. Roland Barthes.

“El alma, la semilla...” a “...refleja su fraseo”. Mark Twain, en una carta tranquilizadora a Helen Keller, quien había sufrido unas muy extenuantes acusaciones de plagio (!). De hecho, su trabajo incluía frases memorizadas inconscientemente; en las circunstancias particulares de Keller, su escritura podría ser entendida como una especie de alegoría de la naturaleza “construida” de la percepción artística. Encontré la cita de Mark Twain en *Copyrights and Copywrongs* de Siva Vaidhyanathan.

“Lo viejo y lo nuevo son...” a “...por deleite, todos citamos”. Ralph Waldo Emerson. ¡Estos hombres suenan todos igual!

“La gente que trata... regalo vive diferente.” Hyde.

“...soy un corcho en...” a “...pronto seré arrastrado”. Esto está adaptado de la canción de los Beach Boys, “Til I die”, escrita por Brian Wilson. Mi primera aventura con los permisos de letra y música llegó cuando intenté que un personaje en mi segunda novela citara las letras “Hay un mundo a donde puedo ir y / contar mis secretos / En mi cuarto / En mi cuarto” (“*There's a world where I can go and / Tell my secrets to / In my room / In my room*”). Después de que me enteré del probable gasto, por sugerencia de mi editor, cambié aquellos por “Tú tomas el camino alto / Yo tomo el camino bajo / Estaré en Escocia antes que tú” (“*You take the high road / I'll take the low road / I'll be in Scotland before you*”). letra del dominio público. Esta claudicación siempre me molestó, y en la subsecuente publicación británica volví a las letras de Brian Wilson, sin permiso. *Océano de relato* (*Ocean of Story*) es el título de una colección de los cuentos de Christina Stead.

Saul Bellow, al escribirle a un amigo que se había ofendido por el uso ficcional que Bellow le daba a ciertos hechos personales, dijo: “El nombre del juego es Da Todo. Eres bienvenido a tomar todos mis hechos. Los conoces, te los doy. Si tienes la fuerza para levantarlos, llévatelos con mi bendición.” No podía obligarme a retener la “fuerza” de Bellow, que me parecía presuntuosa en mi nuevo contexto, aunque es sin duda la frase más elegante. Por otro lado, me place sugerir que los regalos en cuestión son ligeros y se pueden levantar fácilmente.

La clave de la clave

Obviamente, la noción de un texto collage no la he inventado yo. El incompleto *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin probablemente habría contenido extensas citas entrelazadas. Otros precedentes incluyen la novela de Graham Rawle, *Diario de un fotógrafo aficionado* (*Diary of an Amateur Photographer*), cuyo texto cosecha de las revistas de fotografía y *Kex*, la novela collage de Eduardo Paolozzi, empedrada con recortes de periódicos y novelas policiacas. Más cerca de casa, mis esfuerzos le deben mucho a los ensayos recientes de David Shields, en los que diversas citas se entrelazan y reverberan minuciosamente, y a las conversaciones con el editor Sean Howe y la archivista Pamela Jackson. El año pasado, David Edelstein, en la revista *New York*, satirizó el caso de plagio de Kaavya Viswanathan al crear una columna casi plagada por completo en la que denuncia sus acciones. Edelstein intentó demostrar, a través de ejemplos irónicos, en qué forma una técnica mixta como la suya era *ipso facto* superficial e indigna. Aunque la versión de “copia creativa” de Viswanathan era lamentable, difiero de las conclusiones de David Edelstein.

La frase *je est un autre* (yo es otro) con toda su sintaxis deliberadamente torpe, pertenece a Arthur Rimbaud. Ha sido traducida como “Yo es otro” y “Yo es alguien más”, como en este fragmento de las cartas de Rimbaud:

Porque Yo es alguien más. Si el metal se despierta convertido en trompeta, no es su culpa. Para

mí es obvio: estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se agita en las profundidades o aparece de un salto en escena.

Si los viejos imbéciles hubieran descubierto del yo algo más que su falso significado, ahora no tendríamos que barrer tantos millones de esqueletos que, desde tiempo inmemorial, han venido acumulando los productos de sus tueras inteligencias, ¡proclamándose, ellos mismos, sus autores!