

## *Sobre la originalidad en los derechos de autor\**

Por Jonatan S. Lukasiewicz

### 1. Introducción

El objeto de este trabajo es comprobar la actitud activa del lector de obras literarias y su aporte a *lo original*. La hipótesis es controvertida: *toda obra literaria es original, por eso no existe el delito de plagio*. Sin embargo, bastará con recorrer la primera y segunda parte de este trabajo para comprobar que el plagio o la defraudación de los derechos de autor es inevitable, y más aún, entonces, la originalidad. Sin embargo, llegando a la tercera parte, el lector podrá advertir, a la vera del examen de las obras de Jorge Luis Borges y de Edgar Allan Poe, cuál es el proceso creativo que forman las ideas, y cómo se expresan esas ideas. La cuarta parte será indispensable para proponer una nueva teoría que, luego de un cotejo extenso de precedentes, podría considerarse novedosa o, al menos, de invención novedosa. La conclusión permitirá corroborar la hipótesis y realizar un aporte original al mundo académico, científico y ensayístico.

### 2. Primera parte. Los derechos de autor

Mis investigaciones comenzaron al finalizar el primer borrador de mi novela titulada *Edimburgo*. Mi reacción no fue inmediata, pero llegó. Había escrito sobre la ciudad vieja de Edimburgo. La trama se ubica a principios del siglo XX, luego de la Gran Guerra.

Había querido ser un escritor gótico. La ciudad vieja, con sus edificios oscuros o con hollín, sus esculturas ornamentales, su cielo siempre gris y esa sensación de que acababa de llover o que empezaría a llover, me dieron la escenografía que requería mi imaginación.

Resolví que tenía que tener un personaje que fuera un erudito o alguien intelectualmente activo. Elegí un profesor de criminalística de Cambridge. Porque tenía que contrastar con los demás personajes de la taberna. Gente vil. Villanos en su mayoría. Asesinos y pederastas en grado importante, y timadores, arrebataadores, violadores y rufianes. Todos convergían en esa taberna que también era un prostíbulo, un fumadero de opio, una casa de apuestas y un refugio para delincuentes y bebidas de contrabando. Yo, efectivamente, terminada la novela, la creí original. Sin embargo, tarde en la noche o en los momentos de ocio, comenzaron a llegarme imágenes y recuerdos, objetos y sensaciones de mi biografía que bien se podían corresponder con la trama y el argumento de mi novela. Yo nunca había estado en un prostíbulo, pero había visto películas donde aparecían. No había estado en una taberna cuando visité Edimburgo, pero sí en una taberna medieval en un sótano de Praga. Lo demás eran recuerdos de recuerdos, anécdotas de otros, películas y fotografías y, sobre todo, lecturas de libros ajenos o famosos. Fue así que resolví que no había nada original en mi obra. Luego, que nada era original en el mundo. Pero inmediatamente surgió una hipótesis rival: decir que nada es original en el mundo es lo mismo a decir que todo es

---

\* [Bibliografía recomendada.](#)

original en el mundo. El hecho me alteró, porque intuí que ciertos delitos, como el de defraudación o plagio a los derechos de autor, podrían tornarse obsoletos si mi hipótesis se terminaba por corroborar. En algún momento dije: *toda obra literaria es original, por eso no existe el delito de plagio*. Esa sentencia fue controvertida por un tiempo, hasta que el escritor argentino Pablo Katchadjian fue absuelto de la acusación que le había hecho la viuda y heredera universal de la obra de Jorge Luis Borges, María Kodama<sup>1</sup>.

En efecto, el abogado de Kodama había resaltado que no se había tomado en préstamo las mil palabras que limitan a la cita en los derechos de autor argentino<sup>2</sup>, ni tampoco se había hecho un uso razonable del cuento *El Aleph*<sup>3</sup>. El cuento, dijo el abogado acusador, había sido transcripto en su totalidad. Los académicos que prestaron su pericia a la causa dijeron que se había hecho un procedimiento denominado engorde. El cuento de Katchadjian se titula *El Aleph engordado*. En la causa contra Katchadjian se reconoció que hubo una transcripción total del cuento *El Aleph*, aún protegido por los derechos de autor. También que se había realizado con dolo, es decir, a sabiendas de que se obraba como se obraba, y que también se distribuyeron pequeños ejemplares impresos entre amigos y colegas. Sin embargo, más allá de todo lo dicho y lo que dice el Régimen legal de la propiedad intelectual, la Cámara dijo que no hubo defraudación de los derechos, ni patrimoniales ni morales, de la obra de Borges. La Cámara sentenció que existió la creación de una obra nueva, provista de individualidad y originalidad<sup>4</sup>.

Al parecer, lo resuelto se corresponde con lo que la doctrina jurídica<sup>5</sup> considera que son los elementos propios de una obra: paternidad e integridad<sup>6</sup>. La primera es la que otorga la condición de ser considerado creador de una obra<sup>7</sup>. La segunda indica que, si bien el creador tiene derecho a ceder los derechos de su obra, también tiene el derecho moral de que se la respete sin modificaciones, lo que significa que no le está permitido al cesionario alterarla o cercenarla. Porque la obra es un atributo de la personalidad del creador<sup>8</sup>. Luego, supe de otro caso. En abril del año 2021 la Suprema Corte de los Estados Unidos absolvió a la empresa Google del delito de plagio. En efecto, Google copió once mil quinientas palabras del sistema JAVA de la empresa Oracle America INC, protegidas por el *Copyright Act* norteamericano.

La copia tuvo el fin de desarrollar la plataforma Android para celulares. La doctrina que utilizó la Corte para resolver de esa forma fue la del “*fair use*” o, lo que es lo

<sup>1</sup> CNApelCrimCorr, CABA, Sala V, 15/5/17, “Katchadjian, Pablo s/procesamiento”, magistrados: Pinto - Pociello Argerich, SAIJ, FA17060007.

<sup>2</sup> Régimen de propiedad intelectual, Ley 11.723, Boletín Oficial, 30/9/33, vigente, de alcance general, SAIJ: LNS0002508.

<sup>3</sup> Borges, Jorge L., *Obras completas*, vol. I, anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Bs. As., Emecé, 2009, p. 1061 a 1070.

<sup>4</sup> CNApelCrimCorr, CABA, Sala V, 15/5/17, “Katchadjian, Pablo s/procesamiento”.

<sup>5</sup> Emery, Miguel Á., *Propiedad intelectual*, Bs. As., Astrea, 2009, p. 235.

<sup>6</sup> Lipszyc, Delia, *Régimen legal de la propiedad intelectual. Derechos de autor y derechos conexos*, Bs. As., Hammurabi, 2019, p. 353 y 354.

<sup>7</sup> Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Glosario de derechos de autor y derechos conexos*, OMPI, Ginebra, 1980, p. 21.

<sup>8</sup> CNCiv, Sala D, 28/2/57, LL, 86-648.

mismo, el “uso razonable” de la cita. Ya que el programa de Oracle tenía 2,86 millones de líneas, y Google solo utilizó un 0,4% del total<sup>9</sup>.

En el caso de Katchadjian, se copió el total de las palabras de *El Aleph*, y se le agregó cuatro mil más a las ya cuatro mil seiscientas del cuento de Borges. En el caso de Google, se copió solo el 0,4% del total del programa de Oracle. La diferencia es importante. Ambos están amparados por los derechos de autor interno y convencional. Sin embargo, en el derecho argentino, la cita no puede exceder las mil palabras. Eso es así porque el Convenio de Berna<sup>10</sup> deja a criterio de los países conformados en *Unión* el límite de la cita. En cambio, en Estados Unidos se utiliza la doctrina del “uso razonable” de las citas<sup>11</sup>. La ley argentina y la norteamericana, como el Convenio de Berna, hablan de palabras cuando se trata de derechos de autor sobre obras literarias.

Es por eso que supe que no había hecho una copia de las palabras utilizadas en otros libros para construir mi novela *Edimburgo*. Pero sí había hecho uso de lo que Jean-Paul Sartre llama “imágenes mentales”. De alguna forma, yo estaba copiando las ideas, ideas de otros autores, las estaba transformando en imágenes mentales<sup>12</sup>, y luego las devolvía al mundo tangible con otra forma de expresión. Y eso también era algo importante, porque cuando profundicé en mis investigaciones entendí que tanto el Régimen legal de la propiedad intelectual argentino, como el *Copyright Act* norteamericano, y el Convenio de Berna, luego de que se llevara a cabo el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (AADPIC)<sup>13</sup>, incluyeron en su normativa interna que lo que los derechos de autor protegen son las expresiones, pero no las ideas. Algo así a decir que yo puedo leer una obra literaria, luego ir a una cátedra y dar una clase magistral sobre esa obra, y aun así estar amparado por el derecho de autor. Ya que lo expresado desde el púlpito es la idea y no la expresión misma. En cambio, en el improbable caso de que alguien quisiera transcribir totalmente una obra y lo haga, acaso como en el cuento de Borges: *Pierre Menard, autor del Quijote*<sup>14</sup>, estaría cometiendo un plagio o defraudando los derechos del autor originario. Pero ¿existe esa originalidad que se defiende?

¿Nada es original o todo es original? Cuando le pregunté al escritor argentino Federico Jeanmaire<sup>15</sup> ¿cuál era el proceso creativo que permitía crear una obra literaria?, me respondió que se escribía a partir de lo que se vivía y leía. Y luego agregó, categórico, que la diferencia estaba en qué se escribía y cómo se lo hacía. Lo mismo a diferenciar entre idea y expresión de la idea. La primera no puede defenderse en los

<sup>9</sup> Supreme Court of the United States, 2021, “Google LLC v. Oracle America”, INC, n° 18-956.

<sup>10</sup> Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Guía del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas*, OMPI, Ginebra, 1978.

<sup>11</sup> Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code.

<sup>12</sup> Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*, Bs. As., Lo-sada, trad. de Manuel Lamana, 2005, p. 77 a 79.

<sup>13</sup> Organización Mundial del Comercio, *Guía del Acuerdo sobre los ADPIC*, OMC, Marrakech, 1995, p. 37 y 38.

<sup>14</sup> Borges, *Obras completas*, vol. I, p. 842 a 847.

<sup>15</sup> Baradero, Argentina, 1957. Es Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde ha ejercido como profesor de Literatura Argentina. Como investigador del Siglo de Oro, fue becado en 1990 por el Ministerio de Relaciones Exteriores de España para trabajar en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, en Madrid. Como novelista ha obtenido distinguidos premios, como el Rojas, Emecé y Clarín y ha sido finalista del Premio Herralde de Novela por su obra *Amores enanos*. Sus libros han sido traducidos a varios idiomas.

derechos de autor. Acaso sí en los contratos sobre ideas o en la propiedad industrial. La guía del AADPIC pone como ejemplo la idea en que se basa una película policial. Y dice que lo que se protege no es la idea, como en el caso del profesor dando cátedra sobre lo que entendió sobre la película policial, sino sobre cómo después esa obra se expresó en otra obra como una copia<sup>16</sup>. En este sentido, cobra importancia la diferencia entre el *corpus mechanicum* y el *corpus mysticum*<sup>17</sup>. La primera tiene que ver con la actividad patrimonial de los derechos de autor, y protege a la obra en su forma tangible, como cuando se realizan más copias de las autorizadas por el autor de un libro que le pertenece. Es la forma de fijar una obra en un soporte material. En cambio, la segunda, que es la que me interesa, es la que se relaciona con la individualidad y la personalidad del creador.

A esos efectos, no importa si la obra está fijada en soporte físico, ya que, más allá de la errónea obligación de registro que impone el derecho argentino, el Convenio de Berna, que fija los requisitos mínimos en derechos de autor a los países de la *Unión*, solo demanda su expresión, por cualquier medio<sup>18</sup>. Pero, volviendo a la preocupación que motivó el comienzo de mis investigaciones: ¿es original mi obra *Edimburgo*?

La siguiente pregunta que le hice a Jeanmaire fue si existía la originalidad en las obras literarias. Jeanmaire comenzó respondiendo de forma ambigua. Y terminó diciendo, junto con otros escritores a los que también interrogué<sup>19</sup>, que todos los temas ya fueron tratados.

Aunque, agregó un poco distante, siempre existe algo personal en lo que se hace, y que eso puede ser la originalidad.

En *Edimburgo* llueve desde que el Profesor llega y no deja de hacerlo durante toda la noche en la que convive en la taberna con prostitutas, mendigos y estafadores. Las calles se inundan. La taberna se inunda. El sótano con bebidas se inunda. Pero el viejo Centinela, que fue el que le envió la carta que le informaba del paradero de su madre y sobre una posible hermanastra, sigue bebiendo whisky, orinando en el agua que todo lo colma y maldiciendo su destino. En *Edimburgo* hay traducciones. Aparecen poemas de Yeats traducidos por mí. No es un plagio, porque los derechos expiraron. Tampoco una deformación, porque se intenta respetar la versión original. Sin embargo, se torna evidente que más de un verso tuvo que ser reescrito. Más de un sentido tuvo que ser modificado. Acaso porque las letras irlandesas no son las letras españolas. O quizás porque es imposible contener el sentido que persiguió el autor en un idioma distinto.

Los derechos de autor se dividen en patrimoniales y morales. Los primeros son los que le permiten al creador de una obra obtener un rédito económico por la venta

<sup>16</sup> Organización Mundial del Comercio, *Guía del Acuerdo sobre los ADPIC*.

<sup>17</sup> Lipszyc, *Régimen legal de la propiedad intelectual*, p. 69.

<sup>18</sup> CSJ, Santa Fe, 2016, "Córdoba, Luis c/Editorial Betina y otros s/recurso de inconstitucionalidad (Queja admitida)", magistrados: Gutierrez, Gastaldi, Falistocco, Eerbetta, AST273P040, SAIJ: FA16090405.

<sup>19</sup> Félix Bruzzone, Daniel Guebel, Enzo Maqueira, Máximo Chehin, Ricardo Romero, Martín Felipe Castagnet, Tomas Downey y Ariana Harwicz.

de su trabajo<sup>20</sup>. Es la facultad de exponer su trabajo, de permitir su traducción, su reproducción, venta o cesión<sup>21</sup>.

Y nadie tiene permiso de disponer de la obra de un autor sin su autorización, esté la obra registrada o no lo esté<sup>22</sup>. En este sentido, por más que yo en *Edimburgo* hice uso de las ideas de otras obras, ya sean cinematográficas, literarias o visuales, no poseo ningún contrato de edición sobre ideas o algún tipo de cláusula que me impida expresar una nueva obra sobre la base de otra obra ajena<sup>23</sup>. De más está decir que visité Edimburgo. Que conozco su castillo y sus monumentos, sus catedrales y palacios. Quiero decir: tengo muchas imágenes mentales sobre la escenografía. Sin embargo, acaso el Centinela de mi novela sea el centinela de otra novela que fue la idea de otra que la tomó en préstamo de un film europeo o caricatura animada. Si no fluyen las ideas no hay avance para las artes.

En cambio, lo que más me interesa a mí son los derechos morales que poseen los escritores. Porque, si bien yo traduje algunos poemas de Yeats, lo cierto es que sus herederos pueden reclamar que mantenga la integridad de la obra, y que ella no sea modificada o alterada, ya que esos derechos son perpetuos e irrevocables. Hasta es posible que, cuando venzan los derechos que la ley le concede a los herederos para proteger sus obras, como pasó, y que en el Convenio de Berna es de cincuenta años y en el derecho argentino de setenta desde la muerte del autor, y las obras entren en el dominio público, sea la comunidad la que reclame que se mantenga la paternidad y la integridad de la obra<sup>24</sup>. El fin es que no se altere una obra que ya forma parte del patrimonio público de una Nación y hasta de su personalidad.

¿Es Dante Alighieri Italia? ¿Shakespeare es Inglaterra? ¿España es Cervantes? ¿Es Borges un atributo de la personalidad de Argentina?

Pero, volviendo a las ideas y a las expresiones de las ideas: al fondo y a la forma; al qué y al cómo, es necesario hacer un repaso de lo que mi obra *Edimburgo*, acaso un atributo de mi personalidad, no es. *Edimburgo* tiene mucho que ver con lo que definen los derechos de autor, pero nada que ver con lo que define a los derechos de propiedad industrial. El primero, protege la expresión de las ideas, como ya se dijo. El otro protege las ideas por sobre las expresiones. Es un mundo que no tiene nada que ver con mi novela, pero acaso tenga mucho que ver con cómo circulan las ideas y llegan a generar avances en la ciencia y en la tecnología. La propiedad industrial tiene que ver con ciencia aplicada a la industria y al comercio. Es poco lo que tiene que ver con la estética y mucho con la técnica. Ya que, si bien son también, como los derechos de autor, bienes inmateriales o intangibles, el ser humano no tiene una actitud pasiva, como sería en el caso de apreciar un poema, sino que tiene un rol activo, porque concierne a la utilización de bienes y servicios<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> Lima, María Clara, *Protección del derecho de autor y de los derechos conexos*, Dirección de Propiedad Intelectual (DPI), publicado en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40334>, 2014, p. 11.

<sup>21</sup> Régimen de propiedad intelectual, Ley 11.723.

<sup>22</sup> Lipszyc, *Régimen legal de la propiedad intelectual*, p. 69.

<sup>23</sup> Lipszyc, *Régimen legal de la propiedad intelectual*, p. 68.

<sup>24</sup> Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Glosario de derechos de autor y derechos conexos*, p. 161.

<sup>25</sup> Mitelman, Carlos O., *Tratado de la propiedad industrial*, vol. I, Bs. As., Albremática, 2021, p. 28 y 29.



La propiedad industrial tiene que ver con las marcas, que son las que se registran para diferenciar a un producto de otro y no confundir al consumidor al momento de elegir algo por su calidad o trayectoria<sup>26</sup>. Por su parte, y entre otros tipos, se encuentra la más importante especie de propiedad industrial para los fines de mi investigación: las patentes de invención.

Aquellas se las puede definir como cualquier actividad innovadora susceptible de aplicación industrial<sup>27</sup>. El derecho del inventor es el que posee todo creador sobre su obra, a la manera de los artistas, pero con primacía de registro por sobre su comunicación, y con independencia de las ideas por sobre las expresiones<sup>28</sup>. Las ideas son el trabajo, como fuente originaria, de lo que el inventor produce, y que entran en el dominio industrial<sup>29</sup>.

Como las ideas que producen las patentes de invención tienen que ver con el avance de la humanidad, con la cura de enfermedades, con herramientas que facilitan la vida o favorecen el desarrollo sustentable, es entendible que la protección que otorga, tanto la ley norteamericana como argentina, sea limitada a veinte años desde su registro. Eso le otorga al inventor la posibilidad de recuperar la inversión, obtener ganancias, y tener el incentivo para volver a investigar. Más allá de todo esto, cuando las ideas son muy importantes o esenciales para la humanidad, pueden circular libremente, permitiendo que otros inventores las mejoren mediante los modelos de utilidad. Con el correspondiente abono de un porcentual sobre las ganancias del segundo, se considera que el inventor originario tiene protegidos sus derechos más allá de estar dentro del período de veinte años.

Haber diferenciado la creación de una novela con la creación de una vacuna es importante, porque me permite explicar que las ideas, que ya se ha dicho que no se protegen en los derechos de autor, fluyen, mutan, se transforman. Borges dijo que cada elemento en la vida del poeta, cada desdicha sufrida, cada vergüenza o padecimiento es materia moldeable para componer su obra<sup>30</sup>. Lo que es lo mismo a decir que cada autor que se conmovió frente a *La noche estrellada* de Van Gogh mientras la contemplaba en el Museo Orsay de París, o cada vez que alguien sintió placer, goce o arte ante la interpretación de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi en el Kursalon de Viena, o al ver la película *Tiempos modernos* de Chaplin en Londres, o una interpretación de *Adiós nonino* de Piazzola en el Teatro Colón de Buenos Aires, obtuvo el material moldeable para componer su obra. El arte hace al arte.

Entonces, la conclusión es evidente: las imágenes mentales, a la manera de Sartre<sup>31</sup>, son un éxtasis que Borges decía que los romanos atribuían a la Musa, los medievales al Espíritu Santo y nuestra triste mitología al subconsciente, y que sirven

---

<sup>26</sup> Ley 22.362 de Marcas y Designaciones, Boletín Oficial, 2/1/81, vigente, de alcance general, SAJ: LNS0002759.

<sup>27</sup> Ley 24.481 de Patentes de Invención y Modelos de Utilidad, Boletín Oficial, 22/3/96, vigente, de alcance general, SAJ: LNS0004037.

<sup>28</sup> Walker, *The patent law*, Nueva York, 1904.

<sup>29</sup> Ramella, Agustín, *Tratado de la propiedad industrial*, t. I, Madrid, Reus, 1913, p. 22.

<sup>30</sup> Borges, Jorge L., *Borges: El misterio esencial. Conversaciones en universidades de los Estados Unidos*, Bs. As., Sudamericana, edición y fotografías de Willis Barnstone, traducción y notas de Martín Hadis, 2021

<sup>31</sup> Sartre, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*.

para crear una obra de arte literaria. Todo lo experimentado se vuelve arte para el escritor. Entonces ¿cómo puede ser original esto?<sup>32</sup>

En *Edimburgo* no me privo de seguir las imágenes que crearon mis sueños, que son los destellos de la vigilia. El personaje principal, el Profesor de Cambridge, durante toda la noche se entrevista con diferentes rufianes y mentirosos porque quiere conocer cómo fue que murió su madre, que es por lo que le escribió el Centinela que también es el dueño de la taberna donde ella trabajaba como prostituta. Pero las versiones son confusas o extrañas. Unos dicen que se suicidó en el puerto colgando de una cuerda. Otros, que huyó a Estados Unidos.

Algunos dicen que abrió su propio prostíbulo en las Tierras Altas de Escocia. En fin: todos mienten. Y quizás mi lectura de *Los siete locos*<sup>33</sup>, de Arlt tenga mucho que ver con la concepción de mi obra novedosa *Edimburgo*. Pero también el film *El faro*, de Robert Eggers, mi visita a la Old Library del Trinity Collage de Dublin donde adquirí un juego de cartas con frases de los más grandes escritores irlandeses, y una tempestad que arrasó el campamento que habíamos armado con mi familia en el margen del río Paraná, o una película sobre la peste tifoidea de Amberes, un cuadro de Molinas Campos de un gaucho matrero, unas estrofas del Martín Fierro, una tarotista o una mujer que me pareció una maga y que vi en la ciudad vieja de Ginebra, un búho enorme sobre el brazo de una anciana en las calles adoquinadas de Edimburgo u Oxford, y una feria de automóviles de principios del siglo XX expuestos en la Universidad Nacional de La Matanza durante un día que comenzaba a ser soleado. Todo eso, quizás hace a mi obra. Sin embargo, si otros vieron y vivieron lo mismo que yo vi y viví, y componen su *Edimburgo*, como Pierre Menard compuso el quijote, ¿esa obra sigue siendo original? Porque allí están los duelos y las luchas a puñal que yo escribí, las partes de los poemas que yo también traduje. Pero la obra la firma otro. Todo es igual, la expresión es la misma. Yo dije que toda obra literaria era original, por eso no existía el delito de plagio. Es evidente que mi colega eventual no me plagió, porque llegó a las mismas expresiones por sus medios, pero, esa obra, ese otro *Edimburgo* ¿es original?

Entre el 24 de mayo y el 25 de junio de 1978, Jorge Luis Borges dio cinco conferencias en la Universidad de Belgrano. Al año siguiente publicó el libro *Borges oral*, que empieza con una conferencia sobre “*El libro*” en donde hace referencia a diferentes instrumentos inventados por el hombre. Algunos sirven como extensores de la vista o de los brazos. Pero, advierte, el libro es una extensión más maravillosa, porque perpetúa la memoria y la imaginación<sup>34</sup>. En *Edimburgo* solo hay un libro: una Biblia que sostiene un predicador mientras comunica la Palabra a su grey, que son mendigos, enfermos y minusválidos que ya murieron o están por morir por la peste. Y, sinceramente, considero que la imagen mental que produce ese argumento es un lugar común. Pero ¿acaso los lugares comunes no son arquetipos platónicos?

Para llegar a esa conclusión a la que llega Borges, para que el libro exista como tal y sea el *corpus mechanicum* que contiene las expresiones de las ideas, del *corpus mysticum*, se debió producir un invento que fue una revolución: la imprenta, por Johannes Gutenberg en el siglo XV. La imprenta, que otros atribuyen a inventores chinos

<sup>32</sup> Borges, Jorge L., *Obra poética*, vol. I, Madrid, Alianza, 1998, p. 12.

<sup>33</sup> Arlt, Roberto, *Los siete locos*, Bs. As., Del Fondo Editora, 2020.

<sup>34</sup> Borges, Jorge L., *Borges oral*, Madrid, Alianza, 1998, p. 9.

unos trescientos años antes, y que se componía en ese momento de tipos metálicos móviles en una prensa, en pocos años recorre toda Europa. Las imprentas y ese nuevo trabajo, el de los impresores, llegaron en tan solo cincuenta años, en una época en la que era más fácil andar en barco que tierra adentro, de Basilea a Roma, de París a Pilsen y a Venecia, y de Cracovia a Westminster y Praga. De esa forma, para el año mil quinientos se habían impreso un total aproximado de veintisiete mil ediciones, lo que, en una población europea de cien millones, representaba el extraordinario número de alrededor de trece millones de libros circulando. De esa época son comentarios tales como el del europeo oriental exiliado en Gran Bretaña, Samuel Hartlib, que decía que la expansión de la imprenta le daba herramientas a la plebe para conocer sus derechos y que eso iba a impedir la opresión de las masas. En tanto, el gremio de los escribas, amenazados por esa nueva tecnología, promovieron campañas en su contra, al igual que la iglesia, que veía que el dogma cristiano iba a ser parte del sentido común y acaso mal interpretado por los legos. Para mediados del siglo XVI ya existían las bibliotecas públicas de volúmenes impresos y, más interesante aún, los catálogos sobre los libros impresos<sup>35</sup>.

Las ideologías se difundieron. Y si bien la imprenta influyó en la creación, circulación y lectura de nuevas obras literarias, lo cierto era que, para esa época, más importante que el autor de la obra era el impresor, pero principalmente la identidad del editor, que era el que recibía el pago por los libros que vendía y que no iban a parar a las manos del escritor. Es ese el momento en el que comienza un sistema de privilegios, aunque no del carácter moral sobre la paternidad de las obras de los escritores, sino sobre el carácter patrimonial hacia los editores. La protección tenía que ver con el derecho del editor de copiar la obra y no con el derecho del autor como creador<sup>36</sup>.

Con la Revolución industrial inglesa de principios a mediados del siglo XIX ocurrió un hecho sin precedentes. Por primera vez en la historia de Europa y, claro, del mundo, se comenzaron a producir bienes y servicios a gran escala. Ello, claro, incluyó al libro impreso.

Pero más importante fue que las distancias, en las que era, como se dijo más arriba, más fácil viajar de puerto en puerto que adentro mismo de la propia Nación, se acortaron por la invención del ferrocarril. Y, por supuesto, la divulgación de las obras de los escritores a los lugares más distantes, donde no había vías hídricas por las cuales llegar<sup>37</sup>.

Con la Revolución francesa las ideologías del mundo moderno entraron por primera vez en las del mundo antiguo, formado por la corona y la aristocracia. Fue un movimiento europeo de educación, crítica, que era lo más importante, y de reformas. En ese contexto, surgieron los pensadores franceses, los que llamaban *Philosophes*. Algunos de los más importantes fueron: Voltaire, Rousseau, Diderot y D'Alembert. Todos se llamaban asimismo "hombres de letras" y fueron conocidos como los primeros intelectuales independiente de patrones. Acaso el mayor logro de ese período fue la

---

<sup>35</sup> Briggs, Asa - Burke, Peter, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 2002, p. 27 a 35.

<sup>36</sup> Cárdenas Durán, Donato, *Naturaleza jurídica de la propiedad intelectual "Una propuesta conceptual"*, Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Nuevo León, publicado en <http://epri-nts.uanl.mx/5786/1/1020148445.PDF>, 2003, p. 87 y 88.

<sup>37</sup> Hobsbawm, Eric, *La era de la Revolución 1789-1848*, Bs. As., Planeta, 2009, p. 34 a 45.



famosa *Encyclopédie* que constaba de treinta y cinco volúmenes. Un logro de la compilación de las ideas, del pensamiento y de las luces de la razón<sup>38</sup>.

Esas tres revoluciones, que fueron desde lo mecánico, con la imprenta, el ferrocarril y las fábricas de producción masiva, hasta lo ideológico, con la *Encyclopédie*, fueron intercaladas por dos momentos históricos paralelos y uno antiquísimo. Corresponde empezar, claro, en esta breve historia de los derechos de autor, con aquello que sucedía durante la República romana. En efecto, el sistema jurídico romano no contenía ningún derecho que protegiera las obras de los escritores. Sin embargo, sí había una condena moral del plagio. De modo que, si en esa época alguien quisiera imponer que había escrito *Edimburgo*, quizás yo no hubiera podido hacer nada, a excepción de la muy importante condena moral. El plagio, en el sentido que le da el poeta clásico Marcial, quien escribió epigramas para quejarse de aquellos ladrones que plagiaban sus obras: “*plagiarius*”, que era una forma metafórica de considerar a la obra como a un hijo robado por el plagiador, tiene que ver con la ley *Fabia de plagiariis*, la cual castigaba a los ladrones de niños, de esclavos o de hombres libres<sup>39</sup>.

Y tan importante era esa condena moral, que Suetonio, en *Vida de los doce Césares* (*De vita Caesarum*, en latín) hace un repaso de las veces en las que diferentes autores era acusados de plagio. De Terencio, Suetonio dijo que tuvo que huir de Roma por haber tomado por suyos los trabajos de otros autores. De hecho, Terencio muere por el temor que le produjo haber perdidos sus últimas obras, al naufragar la nave en la que iban siendo transportadas. De Horacio se sabe que fue contratado por Augusto a quien le encargó una obra que debería contener cantos en honor a sus hijastros. Hecho el trabajo, algunas de las elegías fueron cuestionadas. Se lo acusó de plagio o, mejor dicho, para la época de “atribución errónea” por presentar un estilo oscuro e impropio del autor. Por su parte, Lucano, antes de suicidarse dejó una nota a su padre para que hiciera ciertas correcciones a sus poemas. En esa época, a ninguno le resultaba extraño que el “*librarius*” hiciera una edición de la obra de los autores sin ninguna retribución económica. Ya que, vendida la obra, al autor no le quedaba más derecho que reclamar si había sido plagiado<sup>40</sup>.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se resalta la actividad imperativa de la iglesia por sobre los particulares. Ya que la iglesia quedó como la única institución estructurada que traspasaba las fronteras. Saber leer y escribir ya era extraño entre la población, y eso se acentuaba aún más porque la Biblia no estaba en el idioma plebeyo, sino que se seguía escribiendo y transmitiendo en latín. Por ese motivo, había un monopolio de la iglesia sobre la educación, la doctrina y el pensamiento, y eso llevaba a que hubiera una protección nula sobre derechos de autor, ya que toda obra era del Espíritu Santo y no de los individuos. Pero luego surgieron, en el siglo XI, las primeras universidades y se desarrollaron las lenguas vernáculas. Como había un grupo de lectores que seguían los manuscritos que los profesores utilizaban para dar clases, algunos copistas se permitieron realizar su trabajo e hicieron circular pensamientos distintos a los de la iglesia entre los estudiantes. Sin embargo, como el trabajo del copista era arduo, se solían realizar unas pocas copias del manuscrito del profesor, y luego los estudiantes se dividían las partes o capítulos por turnos, para luego rotarlos

<sup>38</sup> Briggs - Burke, *De Gutenberg a Internet*, p. 114 y 115.

<sup>39</sup> Nettel Díaz, Ana Laura, *Derecho de autor y plagio*, “Alegatos”, n° 83, enero-abril, México, 2013, p. 140 y 141.

<sup>40</sup> Suetonio, *Vidas de los Doce Cesares*, t. I y II, Barcelona, Gredos, 2014.

y completar la lectura de las clases. Algunos llegaron a arrendar las copias de las clases. Se torna evidente así, que la protección de los derechos que les hubiese correspondido a los profesores, no era factible, ni de uso corriente. Tampoco se reclamaba por ello. Lo importante era expandir el conocimiento<sup>41</sup>.

Más adelante, llegando al Renacimiento, los derechos, que deberían ser un conjunto objetivo y subjetivo, solo se orientaban hacia el segundo modo. Por eso, se otorgaban privilegios a personas determinadas. Normalmente editores, que hasta tenían el permiso de conseguir obras extranjeras, traducirlas y editarlas con nombre propio. No había normas generales para todos, sino privilegios individuales para unos pocos<sup>42</sup>.

El Estatuto de la Reina Ana de Inglaterra del 10 de abril de 1710 tenía como objetivo evitar la piratería, para que los ciudadanos pudieran escribir libros útiles para la comunidad.

Se ve así que lo que antes eran derechos de autor solo como formas de privilegios o condenas morales de la época de la República, pasa a formar parte la propiedad privada de los autores.

Se establece el derecho de los autores por sobre los editores, quienes ahora podían controlar qué publicaban y cuánto publicaban. Y se incentivaba a publicar, por el bien de toda la comunidad. La protección derivada del *Copyright* significó que, a mayor cantidad de garantías para los autores, mejores y más producciones para el beneficio general<sup>43</sup>.

El Convenio de Berna, firmado en Suiza el 9 de septiembre de 1886 fue el convenio internacional más antiguo de cuantos existen. Elevó la protección de los derechos de autores y la técnica jurídica para esa protección como nunca antes. Los países se constituyeron en Unión y fue adherido por casi la totalidad del mundo. Es la base que establece los requisitos mínimos que los países de la Unión deben implementar para proteger las obras de los autores<sup>44</sup>.

Hecho el repaso del presente capítulo de mi investigación, no se explica cómo puede ser que, después de una evolución progresiva y técnica, metódica y convencional como la que concluye con el Convenio de Berna, pueda yo seguir considerando que una obra que es la copia total de otra obra sea original. Más aún, ¿Cómo es posible que las ideas, devenidas en imágenes mentales, puedan dar como resultado una obra original? ¿*Edimburgo* no posee originalidad como no la poseen la totalidad de las obras literarias?

Antes de hablar sobre lo que puede entenderse desde la fenomenología de Sartre y Husserl sobre la originalidad, es indispensable diferenciar originalidad de plagio. Porque aquel que siente que defraudaron sus derechos de autor, aquel que

---

<sup>41</sup> Grau-Kuntz, Karin, *Un ensayo histórico sobre los derechos de autor*, "Revista Chilena de Derecho y Tecnología", vol. 6, n° 1, <https://rcht.uchile.cl/index.php/RCHDT/article/view/45192>, 2017, p. 113 a 150.

<sup>42</sup> Fuchs Mateo, Liliana C., *La propiedad intelectual como propiedad especial a lo largo de la historia*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, publicado en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40955/1/T38312.pdf>, 2017, p. 52.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 747.

<sup>44</sup> Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Guía del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas*, OMPI, Ginebra, 1978, p. 5.

entiende que plagiaron su obra, es, sin duda, porque considera que lo que escribió es original. Como venimos viendo, acaso eso no sea del todo correcto. Sin embargo, la jurisprudencia está llena de casos<sup>45</sup> donde escritores acusan a otros escritores de plagio. Si yo, finalmente, termino por considerar que *Edimburgo* es original, y acuso a otro que, probadamente copió mi obra y la hizo pasar por suya, más allá del fallo del caso Katchadjian<sup>46</sup>, yo me sentiría defraudado en mis derechos de autor. Sentiría que perdí la paternidad de la obra. Por eso, acusaría al plagiario. Porque, salvando las distancias de la época en donde lo que importaba era la condena moral, como en la República romana<sup>47</sup>, yo preferiría que esas copias fuesen decomisadas, el plagiario sancionado y mi paternidad retribuida. Sin embargo, no es lo mismo originalidad que plagio, como no es lo mismo plagio que influencia. ¿Acaso *Edimburgo*, en vez de ser un plagio moral no sancionable por la suma de imágenes mentales de otras obras, termine por ser solo una suma de influencias de otros creadores?

Harold Bloom publicó en el año 1973 el libro de teoría literaria: *La ansiedad de la influencia*. En el libro, que ahora es lectura obligatoria en las universidades de Yale y New York, donde fue profesor, Bloom hace un estudio de los diferentes tipos de influencias, y las reduce a seis. Antes, se sirve de Shakespeare, a quien le atribuye comparar la influencia con la inspiración<sup>48</sup>. Antes de eso, en el punto II de esta investigación, Borges hacía un repaso de la inspiración. Según las épocas, era atribuida a la Musa, al Espíritu Santo o al subconsciente<sup>49</sup>.

Bloom, en cambio, afirma que nada sale de la nada, que todo proviene de un poeta muerto o contemporáneo. La deuda con su precursor es lo que genera la ansiedad de la influencia. Y es lo que justifica la escritura de su libro. Toma como ejemplo a Oscar Wilde y compara *La balada de la cárcel de Reading* con *La rima del viejo marinero* escrita por Coleridge, y dice que le da vergüenza aquella influencia. Pero también Bloom resalta en su obra que según Wilde todo discípulo se lleva algo de su maestro. Y remarca, también, que Wilde, en *El retrato de Dorian Gray* le hace decir a su personaje Dorian que toda influencia es inmoral, porque la música de la prosa de uno se convierte en el eco de la música de otro<sup>50</sup>.

Las seis formas de influencia, que son las que se estudian cuando se lee teoría literaria, son: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonización*, *Askesis* y *Apophrades*. La primera, *Clinamen*, nace de una equivocación o equívoco poético. Es cuando un poeta, un creador de una obra, lee un poema de un precursor y se lo apropia, pero en algún momento cambia o se desvía de la estructura que admira, y termina por crear una obra nueva. Aunque no deja de ser una especie de revisionismo perverso y deliberado no llega a ser un plagio<sup>51</sup>. *Tessera* es un complemento de la obra del precursor.

---

<sup>45</sup> CNApelCrimCorr, CABA, Sala V, 15/5/17, “Katchadjian, Pablo s/procesamiento”. Supreme Court of the United States, 2021, “Google LLC v. Oracle America”. Lipszyc, *Régimen legal de la propiedad intelectual*.

<sup>46</sup> CNApelCrimCorr, CABA, Sala V, 15/5/17, “Katchadjian, Pablo s/procesamiento”.

<sup>47</sup> Nettel Díaz, *Derecho de autor y plagio*.

<sup>48</sup> Bloom, Harold, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta, 2009, p. 14.

<sup>49</sup> Sartre, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*.

<sup>50</sup> Bloom, *La ansiedad de la influencia*, p. 55 y 56.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 73.

Es completar a su precursor, agregando fragmentos a la obra previa, como si el precursor no hubiese pulido su obra para lograr un trabajo final<sup>52</sup>.

*Kenosis* se da cuando el efebo se libera de la influencia del precursor. Sin embargo, siguen quedando rastros y por eso, aunque se quiera disimular la influencia, para el especialista es reconocible<sup>53</sup>. *Demonización* se da cuando el efebo toma su obra de un precursor, sin saber que en verdad está yendo más lejos, hasta los orígenes mismo de la influencia, que puede ser una obra antiquísima y desconocida para él<sup>54</sup>. *Askesis* es un movimiento de limpieza que trata de alcanzar la soledad, purgando al precursor. Tarea, por demás, imposible. No es un revisionismo como la *Kenosis*, sino una reducción del precursor<sup>55</sup>. *Apophrades* es la vuelta de los poetas muertos. Ocurre cuando un poeta, en un período tardío de su obra o de su vida, vuelve a manejarse con el estilo del precursor. Es como un revisionismo que deja expuesta una falta de imaginación o un revisionismo autobiográfico, pero al mismo tiempo solitario.

Suele dar la impresión de que el poeta tardío es el verdadero autor de la obra del precursor<sup>56</sup>.

*La ansiedad de la influencia*, de Harold Bloom<sup>57</sup>, se encuentra, categórico, en mi obra *Edimburgo*. Quizás no *Apophrades* o *Askesis*, pero es muy probable que las otras formas de la influencia, hasta la *Demonización* que llega a los precursores de los precursores, estén, íntimas y secretas, en *Edimburgo*. Yo recuerdo que, cuando comenzaban mis investigaciones sobre la originalidad o, mejor dicho, *lo original*, volví a leer *Edimburgo*. Me encontré con una escena que no recordaba. El argumento era el siguiente. Al fondo de la taberna, y mientras la inundación llegaba hasta las mesas, un gaucho matrero y perseguido, allí en la ciudad vieja, con la guitarra criolla en sus manos, entonaba estrofas seleccionadas del *Martín Fierro* a quien le diera unas monedas. La crítica literaria francesa Hélène Maurel-Indart<sup>58</sup>, en su libro: *Sobre el plagio*, hace un recuento de las formas que ella considera se encuentran en las *periferias del plagio*. Es cierto que, como *El Gaucho Martín Fierro* fue publicado en el año 1872 y la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro* fue publicado en 1879<sup>59</sup>, no se me puede acusar de plagio. Más aun teniendo en cuenta que el autor, José Hernández, murió en el año 1886. Pasados más de setenta años desde su muerte, para la legislación argentina la obra entró en el dominio público. Mis citas son textuales. Sin embargo, acaso el gaucho sea una parodia, o mezcla de parodia y homenaje. El género inclusivo dentro de una novela de ficción como lo es *Edimburgo* es permisible, y no pueden acusarme de defraudación moral de integridad, porque las estrofas son copias textuales, ni tampoco de defraudación moral a la paternidad, porque se entiende que me refiero a la obra de Hernández. Pero Hélène Maurel-Indart considera que eso está en las *Periferias del plagio*, que es un capítulo distintivo en su obra: *Sobre el plagio*. Es necesario hacer un repaso de las formas cercanas al plagio, antes de estudiar lo que

<sup>52</sup> Ibid., p. 109 y 110.

<sup>53</sup> Ibid., p. 130.

<sup>54</sup> Ibid., p. 64.

<sup>55</sup> Ibid., p. 157.

<sup>56</sup> Ibid., p. 64.

<sup>57</sup> Bloom, *La ansiedad de la influencia*.

<sup>58</sup> Maurel-Indart, Hélène, *Sobre el plagio*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2014.

<sup>59</sup> Hernández, José, *Martín Fierro*, 1872, y *La vuelta de Martín Fierro*, 1879, edición facsimilar, Bs. As., Biblioteca Nacional, 1962.



Maurel-Indart llama, completando una tipología del plagio iniciada en 1964 por Boleslaw Naurocki, la *Toma en préstamo directo e indirecto*.

Maurel-Indart considera que, para saber distinguir el plagio de otras formas, es necesario hacer un análisis de ambas obras en cuestión. Rever sus estructuras, el tema, la forma, el estilo, los personajes, la trama, el escenario y, principalmente, las intenciones del segundo autor. Distingue, entonces, la *parodia del plagio*. Sobre la parodia basa su estudio en la actividad empresarial, donde alguna empresa ejerce el llamado “parasitismo” sobre otra, aprovechándose de la posición y prestigio ganado por la primera. Por eso, considera que en toda parodia hay un poco de esto, pero como el género es humorístico, y las intenciones están claras, no se podría acusar de plagio al parodiador. Luego, analiza *la parodia y el pastiche*. La primera ya se examinó más arriba. La segunda forma, el *pastiche*, es apropiarse de la cualidades estilísticas y temáticas de una obra ajena, no llegando a parodiarla o a contener algo de humor, sino ser una simple muestra de la forma de otro escritor. Está, por supuesto, en las *periferias del plagio*. Sobre *la parodia y el falso*, Maurel-Indart hace una distinción. La forma más lejana, dentro de las *periferias del plagio*, es la parodia. En cambio, en el *falso*, el imitador no cumple con la función de seguir la obra del autor parodiado y luego firmar con su nombre, como si fuera una obra nueva. En el caso del *falso*, el falsario firma una obra nueva con el nombre del imitado, a los fines de obtener un beneficio económico. Salvo excepciones donde se conozca el procedimiento empleado en la imitación o, más precisamente, que el consumidor no sea engañado, habrá plagio. Distinto es el caso de la *parodia* y la *continuación*. Ya que no hay dudas sobre quién es el autor, y que el creador de la obra nueva realiza un juego de reescritura<sup>60</sup>. Acaso cuando el gaucho se encuentra payando en el fondo de la taberna inundada, en *Edimburgo*, haya una especie de parodia, pero sin duda no hay plagio.

Como tampoco lo hay en las traducciones de Yeats. Sin embargo, siguiendo mis investigaciones, conocí de un caso famoso, en Francia, donde los herederos ejercieron el derecho moral a favor de la obra de un ascendente.

En 1862 Víctor Hugo publicó *Los miserables* y manifestó públicamente que la obra no iba a tener secuelas. Sin embargo, el escritor francés François Cérésa en el año 2001 publicó la obra *Cossete ou le temps des illusions* y en el año 2002 la obra *Manius ou le fugitive*.

Secuelas de *Los Miserables*. Ante eso, y en vistas a que una editorial quería luego adaptar las obras para el cinematógrafo, aprovechándose del gran nombre de Víctor Hugo, su tataranieta, Pierre Hugo, inició una demanda por derechos de autor. Consideró que los derechos patrimoniales estaban extinguidos. No así los morales. Primero, la Corte de Apelaciones de París<sup>61</sup>, resolvió en el año 2004 que debía respetarse la última voluntad del autor, la de no realizar secuelas de su obra porque se verían afectados los derechos morales del autor. La prueba fue un discurso pronunciado por Víctor Hugo, en un congreso literario internacional el 21 de junio de 1878, donde expresó ante los presentes que los herederos no tenían derecho a hacer ninguna tachadura sobre su obra, ni suprimir línea alguna. Sin embargo, en el año 2007

---

<sup>60</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*, p. 278 a 309.

<sup>61</sup> Corte de Apelación de París, 4° Cámara, Sección A, 31/3/04, “Société Plon et autres v. Pierre Hugo et autres”, trad. de Natalia Gomensoro Vidal.



la Corte de Casación de Francia<sup>62</sup> resolvió, respecto de los derechos morales del autor, que la secuela no puede prohibirse. Ya que es parte de la libertad de creación. Algo similar a lo que sucedió en el fallo Katchadjian<sup>63</sup>.

Siguiendo con las *periferias del plagio* enunciadas por Maurel-Indart, hay otro caso famoso que tiene que ver con la continuación. El caso que vio involucrado al escritor norteamericano Salinger. En efecto, Salinger, autor de *El guardián entre el centeno* no publicó nada desde 1965 hasta su muerte en 2010. Tampoco autorizó ninguna obra que involucre cualquier trabajo derivado de la suya. Sin embargo, Fredrik Colting escribió, para publicar en el año 2009: *Volviendo al centeno, sesenta años después*. Salinger lo demandó. El Tribunal consideró que se había cometido una violación a los derechos de autor porque la obra de Colting no tenía el nivel transformador paródico necesario para convertirse en obra nueva<sup>64</sup>. ¿Puede, mi obra *Edimburgo*, ser una parodia de la novela de un autor que todavía no conozco, pero que, sin duda, la tradición, que me llegaría de forma indirecta, conoce?

Existen otras formas que, cuando están autorizadas por el autor, no corresponde acusación de defraudación a los derechos de autor, ni patrimoniales ni morales. Son enunciadas por Maurel-Indart: *La transposición*. La investigadora francesa señala que hay tres tipos de transposiciones, con sus variantes internas. La primera es: *La transformación formal sin cambio semántico*. Dentro de esta categoría incluye a la traducción, la *transtilización (rewriting)*, la *versificación*, la *prosificación* y la *transmetrización*. La siguiente categoría es: *La transformación formal con eventual cambio semántico*. Aquí incluye dos subtipos. El primero, es el que ocurre por *sustitución*, y puede ser por *reducción*, como la *escisión: amputación, poda, expurgación*; por *conciación*; o por *condensación: resumen, compendio o digest*. O también puede ser por *ampliación*, como la *extensión*, la *expansión* y la *amplificación*, que lo compone la extensión temática más la expansión estilística. El otro subtipo ocurre por *transmodalización*. Y lo integra el *intermodal: la dramatización y la narrativización*. Y el *intramodal: variaciones del modo dramático; y variaciones del modo narrativo: tiempo, modo, discurso directo, indirecto, transfocalización*.

Luego tenemos la tercera categoría: *La transformación semántica intencional*. Tiene tres subtipos. El primero es la *transposición pragmática (acción)*, que incluye: la *motivación*, la *desmotivación* y la *transmotivación*. El segundo subtipo es: *transposición diegética* (marco espacio-temporal). Y el último subtipo es la: *transvalorización* (sistema de valores). Aquí se encuentran la *valorización*, la *desvalorización* y la *transvalorización*<sup>65</sup>.

### 3. Segunda parte. El plagio

Al iniciar mis investigaciones, como antes dije, creía que mi obra, recién terminado el primer borrador, era del todo original. Llegado a este punto, no puedo estar

<sup>62</sup> Corte de Casación de Francia, Sala Civil I, 30/1/07, "Société Plon et autres v. Pierre Hugo et autres", fallo n° 125, trad. de Natalia Gomensoro Vidal.

<sup>63</sup> CNApelCrimCorr, CABA, Sala V, 15/5/17, "Katchadjian, Pablo s/procesamiento".

<sup>64</sup> Tribunal de Apelaciones de los Estados Unidos, Segundo Circuito, 30/4/10, "Salinger v. Colting" ABP SCB, expte. 09-2878-cv.

<sup>65</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*, p. 278 y 279.

tan seguro de que *Edimburgo* sea original. Sin embargo, las sentencias estudiadas más arriba me permiten pensar que mi hipótesis: *toda obra literaria es original, por eso no existe el delito de plagio*, aún puede ser corroborada. Porque lo que veo hasta ahora es que diversos fragmentos de mi obra poseen imágenes mentales de otras obras, recuerdos o situaciones. En más de una ocasión la idea no es original, acaso porque ya es parte del sentido común o del dominio público, lo que es lo mismo. O, porque aquel agregado exigido por la AADPIC que dice que se protegen las expresiones de las ideas, pero no las ideas en sí, permite que mi obra, al menos en su parte formal, o en el cómo se escribe, como dice Jeanmaire, sigue siendo original. Hasta ahora, la apreciación sobre la originalidad se funde con el solipsismo<sup>66</sup>. El plagio, sin embargo, merece toda nuestra atención, previo a resolver la cuestión sobre la originalidad o, mejor dicho, *lo original*.

El jurista norteamericano Richard Posner, en su obra: *El pequeño libro del plagio*<sup>67</sup>, intenta una definición. La tarea es ardua, por las variantes que presenta para la ley y la jurisprudencia, pero cumple su objetivo. Empieza, Posner, considerando que es muy habitual que, en los diccionarios, en las enciclopedias y en el sentido común, se entienda por plagio una especie de *robo literario*. Sin el uso de la fuerza, alguien toma como propio aquello que no le pertenece. En este sentido, sería más conveniente considerar al plagio como un *hurto literario*, ya que nadie ejerce violencia para apropiarse de la obra de otro, o de fragmentos no razonables de la obra de otro. Posner lo sabe, pero respeta el sentido común. Además, sea hurto o robo, lo cierto es que la definición es, por demás, incompleta. Más que nada porque cuando se produce el hurto el autor sigue conservando el manuscrito original. No hay una tradición o entrega de la cosa, más allá de tener o no voluntad de hacerlo. El plagiario simplemente copia, textual, con dolo y sin autorización, con extensión y sin un uso razonable, la obra que considera le será útil para sus fines. Hace un uso de la expresión, más allá de que la idea sea defendible cuando se abusa del tema, la trama, los personajes, la ambientación, y el argumento. El plagio no necesariamente tiene que ser una copia, por más que se considere expresión a la toma en préstamo con ligeras variantes. En este caso, la idea y la expresión se confunden levemente. Por eso, Posner dice que no siempre que se plagia se comete violación a los derechos de autor o, al contrario, la violación de derechos de autor no siempre incluye plagio. El asunto es que los derechos de autor tienen un límite temporal. Cincuenta años en la legislación convencional y setenta en la argentina. Luego, pasa a ser parte del dominio público, y cualquiera puede copiarla, editarla, traducirla, venderla o adaptarla. Lo único a perpetuidad e irrevocable es el derecho a mantener la paternidad de la obra y la integridad.

Posner recuerda que Dan Brown, el autor de *El código Da Vinci* fue acusado de plagio por servirse de un libro de historia especulativa que proponía la idea que fue ficción. Pero Dan Brown ganó el pleito. En este sentido, entra en juego la paráfrasis, entendida como un texto que expresa la misma idea que otro, pero con diferente estructura sintáctica. Por eso, copiar personajes típicos o arquetípicos, o copiar hechos históricos conocidos por todos, o, incluso una historia cronológica de hechos con un desenlace común a otras obras, como puede ser el del detective que encuentra al criminal y explica el conocimiento de cómo logró hallarlo, no constituyen delitos de

---

<sup>66</sup> Organización Mundial del Comercio, *Guía del Acuerdo sobre los ADPIC*, OMC, Marrakech, 1995.

<sup>67</sup> Posner, Richard, *El pequeño libro del plagio*, Madrid, El Hombre del Tres, 2013.

violación de los derechos de autor. Pero no se descarta el plagio, que puede estar justificado. Otro hecho que resalta Posner es que, cuando hay un coautor, y solo uno autoriza una nueva edición o adaptación, siempre que se pague su parte el colega, no existirá violación de los derechos de autor. Posner remarca el hecho de que también puede haber plagio cuando, si bien las obras están registradas, se comprueba que se citó como fuente primaria un hallazgo de otro autor al que no se menciona. Aquí estaría en juego una de las formas de la paternidad de la primera obra. Sin embargo, también puede ocurrir que, investigando, ambos autores lleguen a la misma fuente primaria. Es por todo lo dicho que Posner llega a la conclusión de que el que comete plagio es aquel que quiere ocultarlo, por ejemplo, no entrecorriendo las citas. O haciendo que el consumidor no cumpla con sus expectativas, por creer que la obra pertenece al autor que cree. Es más importante aún, para que se configure plagio, en relación a los otros, a los lectores, el hecho de saber, tardíamente, que lo que leyó no se correspondía con la actividad creadora del autor<sup>68</sup>.

Posner, al final del segundo capítulo, y luego del repaso anterior, propone una definición de plagio. La cita no es textual, pero sería algo así como decir que sería apropiarse de un texto ajeno, en cuanto a la forma, con dolo o fraude intelectual, sin consentimiento<sup>69</sup>.

La autora francesa, Hélène Maurel-Indart, completando una tipología del plagio iniciada en 1964 por Boleslaw Naurocki, como dijimos más arriba, diferencia entre la toma en préstamo directo e indirecto. En *Sobre el plagio*<sup>70</sup>, comienza tratando: *la toma en préstamo directa*. Este tipo de plagio tiene dos subtipos: el *total* y el *parcial*. El primero es la *toma en préstamo directa* y sin autorización del autor primario. La segunda, la *parcial*, tiene que ver con la cita. Solo hay plagio cuando no hay un uso razonable de las palabras en el contexto de la obra citada, o superadas las mil palabras en el derecho argentino. Los requisitos de la copia, dentro de los parámetros permitidos, son tres: el entrecorrido, extensión limitada y nombrar al autor. Luego tenemos: la *toma en préstamo indirecta*. También tiene dos subtipos: la toma en préstamo *total* y la *parcial*. En la primera incluye a la *traducción*, que es una copia total en otro idioma; a la *analogía del tema*, que es cuando hay una similitud llevada por el encadenamiento de ideas, que terminan por ser copias de otra obra, por más que la forma o el cómo no sean iguales. Después, Maurel-Indart considera que en el mismo subtipo de la *toma en préstamo total* se encuentra la *adaptación*, que es la que se da cuando se traslada la obra a otro género o arte, y también el *resumen* o el *análisis*, porque cuando excede los límites antes dichos, se configura plagio. El otro subtipo es la *toma en préstamo indirecta parcial*. Acaso la más importante y la que suelen utilizar en su defensa los plagiadores es el de la *reminiscencia* o llamado “plagio inconsciente”. Es un acto irreflexivo que se da cuando se escribe una obra igual a otra que se leyó en el pasado, pero que no se recuerda haberla leído. En el mismo subtipo se encuentra la *coincidencia fortuita*, que se da cuando diferentes autores llegan a la misma conclusión o argumento sin haber tenido contacto el uno con la obra del otro. El último subtipo es la *imitación de un estilo*<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> Ibid., p. 15 a 32.

<sup>69</sup> Ibid., p. 33 y 34.

<sup>70</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*.

<sup>71</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*, p. 254 a 262.

Un ejemplo de plagio habitual, la *toma en préstamo directo parcial*, es el llamado *plagio académico*. Se da cuando un autor escribe una tesina de maestría o una tesis doctoral y otro académico se sirve de la obra sin citarla o citándola de forma defectuosa, por no incluir entrecomillado, exceder el límite razonable de palabras o no mencionar al autor<sup>72</sup>. Luego tenemos el caso del *plagio jurídico*, que se da cuando un abogado copia los escritos, modelos o demandas de un colega. En este caso hay una *toma en préstamo directa total*. Ya que se utiliza el mismo modelo, pero solo cambiando los datos de las partes y del abogado representante<sup>73</sup>. Un caso interesante es el de la *transformación formal sin cambio semántico*, la *transestilización (rewriting)* que se da cuando se toma una obra histórica, como en el caso “Mariscotti Mario c/Sorin Daniel Adolfo s/daños y perjuicios”, y se la transforma en una novela, pero con citas de la primera sin indicar autor, entrecomillado o uso razonable de palabras<sup>74</sup>.

Avanzando en mis investigaciones, puedo considerar que *Edimburgo* podría ser acusada de plagio o defraudación de los derechos de autor. Porque hay un encadenamiento de ideas que pertenecen a otras obras, de otros géneros o temas, que fueron imágenes mentales para mí a la hora de componer mi obra. Considero, sin embargo, que eso es inevitable. De otra forma, toda obra solo podría ser autobiográfica, y no incluiría aquellos momentos en los que se vio un film, porque se estaría transcribiendo la idea encadenada de la obra. De todas formas, hay que recordar que tanto el Régimen legal de la propiedad intelectual argentino, como el *Copyright Act* norteamericano y el sistema de las AADPIC protegen las expresiones por sobre las ideas.

Lo cierto es que, visto el caso francés en referencia a *Los miserables* de Víctor Hugo, y el caso argentino, en referencia al cuento *El Aleph* de Jorge Luis Borges, la actividad creadora contempla múltiples acepciones y condiciones, y es más laxa que prohibitiva.

Porque, de lo contrario, los límites o la protección excesiva de los derechos de autor, en vez de favorecer el desarrollo de la comunidad internacional o nacional, sería un obstáculo para la invención de nuevas formas, estilos y géneros literarios. De más está decir que se atentaría contra la libertad de expresión. Un conflicto sobre la naturaleza jurídica de la propiedad intelectual. Ya que, en tanto que propiedad o parte de los bienes intangibles, o del derecho de propiedad especial, hay un derecho de dominio, acotado en el tiempo y no exclusivo, pero lo hay<sup>75</sup>.

#### 4. Tercera parte. El proceso creativo y la expresión de las ideas

Llegado a este punto de mi investigación en el que se analizó lo que se entiende por originalidad, o *lo original*, y por plagio, desde la perspectiva doctrinal, desde la crítica literaria, la jurisprudencia, la legislación argentina y norteamericana, y el

---

<sup>72</sup> CApelCivCom Azul, Sala II, 11/10/19, “P. N. S. c/D. M. M. C. s/daños y perjuicios”, cita: MJ-JU-M-121488-AR | MJJ121488 | MJJ121488.

<sup>73</sup> CApelContAdmFed, Sala III, 21/2/14, “K., R. D. c/CPACF”, IJ-LXXI-10.

<sup>74</sup> CApelCiv, Sala H, 5/7/15, “Mariscotti, Mario c/Sorin, Daniel Adolfo s/daños y perjuicios”, MJ-JU-M-93377-AR | MJJ93377 | MJJ93377.

<sup>75</sup> Cárdenas Durán, *Naturaleza jurídica de la propiedad intelectual “Una propuesta conceptual”*, p. 96.



sistema convencional, es el turno de adentrarse en el ámbito literario puro. Ya no se verán leyes o reglamentos, sentencias o críticas de eruditos sobre la influencia o el plagio. Es el turno de las letras. Una investigación que trate sobre las expresiones de las ideas, las ideas, lo original y el proceso creativo no puede dejar de estudiar la obra de al menos dos escritores de renombre, para así poder entender cómo surge una idea y cómo se expresa esa idea. Es manifiesto y oportuno que se examine la obra de Jorge Luis Borges, más teniendo en cuenta el fallo “Katchadjian”, y también la obra de Edgar Allan Poe, más teniendo en cuenta su famoso ensayo: *La filosofía de la composición*<sup>76</sup>. La elección de estos dos autores no es caprichosa. En cuanto a los sistemas legales que se vienen estudiando, salvo excepciones como los casos franceses y británicos, son el norteamericano y el argentino. Por eso, Borges y Poe. Borges, que nació iniciando el siglo XX, no conoció personalmente a Poe, que ya había muerto de cirrosis cincuenta años antes en Baltimore. Sin embargo, muchos escritos de Borges tratan sobre la obra de Poe. Uno de ellos, uno muy importante, es aquel que dice en *Borges oral*, cuando trata sobre el *Cuento policial*, que Poe no solo inventó un género, sino que inventó una nueva forma de leer. Borges dice que Poe inventó al lector de obras policiales. Ya que, si un lector sabe, previamente, que está ante una obra de enigma policial, sospechará o desconfiará de todo lo que vaya leyendo en la trama, y, sin importar las distracciones que el lector astuto eluda para llegar a la resolución del crimen, se las tendrá que ver con su propia idiosincrasia, con su propio modo intrigado de leer y de investigar cada elemento, personaje y objeto que surja de la trama. Acaso una palabra extraña, dicha en un contexto que le es ajeno, podría ser la resolución del enigma. Por eso Borges dice que Poe inventó un nuevo tipo de lector: el lector de obras policiales. El desconfiado, el paranoico<sup>77</sup>.

Si se puede inventar un nuevo tipo de lector, eso significa que la actividad del lector no es pasiva, sino netamente activa. Es común que se escuchen comentarios o se lean críticas de destacados estudiosos o críticos literarios diciendo que una obra que leyeron no les generó mayor desafío intelectual. O, por el contrario, que determinada obra los forzó a estar atentos para poder seguir la trama y el argumento que tendrá que ver, ineludiblemente, con la conclusión de los últimos capítulos. No solo en el cuento policial sucede esto. Y, para no caer en el solipsismo, es necesario un lector, cualquier lector, aunque muchos, como Saer, preferirían no ser leídos por legos. Sin embargo, un lector cualquiera, que reflexione o hasta no reflexione sobre lo que lee o acaba de leer, es indispensable para lograr lo original.

Borges admiraba a Poe y no es improbable que si Poe hubiese sido contemporáneo de Borges también lo habría admirado. En el año 1975, en el libro de poemas *La rosa profunda*, Borges hizo una mención a la obra de Edgar Allan Poe. Volvió a decir, en ese prólogo, que la doctrina de una Musa inspiradora de escritores, que fue la que sostenían los clásicos, los poetas y prosistas clásicos, fue dicha por los románticos. Y que las operaciones netamente intelectuales de la obra, que es una doctrina clásica de la poesía y de la prosa, fue declarada por un escritor romántico: Poe<sup>78</sup>. El hecho contradictorio no necesita justificación. Vista la primera parte de esta

---

<sup>76</sup> Poe, Edgar A., *The Philosophy of Composition*, “Graham’s Magazine”, vol. XXVIII, n° 4, april 1846, 28:163-167.

<sup>77</sup> Borges, *Borges oral*, p. 62 a 81.

<sup>78</sup> Borges, Jorge L., *Obras completas*, vol. II, anotado por Rolando Costa Picazo, Bs. As., Emecé, 2010, p. 613.



investigación sobre lo original y gracias al trabajo de Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia*<sup>79</sup>, sabemos que el efebo trata de imitar al precursor o maestro.

Por ende, no es de extrañar que un romántico se inspire en un clásico y que, salvando las distancias sobre categorías temporales inexactas o caprichosas, un clásico se inspire en un romántico.

Las herramientas de trabajo de Borges fueron siempre literarias. En su *Autobiografía*, publicada primero en inglés, afirma que nunca salía de su casa. El evento más importante en la infancia de Borges fue el descubrimiento de la biblioteca de su padre, Jorge Guillermo Borges. Como en su casa se hablaba de igual modo inglés o español, los libros que frecuentó en esa biblioteca que a esa edad le debe haber resultado infinita o inabarcable, fueron en inglés. El primero que recordó fue *Huckleberry Finn*, luego *La isla del tesoro* de Dickens, y algo interesante, el *Quijote*. Borges dice que cuando volvió a leer el *Quijote*, pero en español, el libro le pareció una mala traducción<sup>80</sup>. Con esto comprendo que los objetos, entendidos como *imágenes mentales* que van a ser importantes en la cuarta parte de esta investigación, fueron libros. Lo mismo a decir que fueron las ideas de otros escritores las que le permitieron escribir sus cuentos, poemas y ensayos. Esa confesión, que es indispensable para mi investigación, y para saber si *Edimburgo* es una obra original, pondera lo que Federico Jeanmaire entiende como la diferencia entre el qué se escribe y el cómo se escribe. El fondo y la forma. La idea y la expresión de la idea. Por eso, ahora puedo sentirme a salvo, ya que las obras de otros escritores son parte importante de la obra de un escritor universal, considerado de los más originales del idioma español. Si alguien quisiera condenar a Borges por defraudar los derechos de autor de sus escritores preferidos, ya sean Stevenson, Wells o Kipling, debería acogerse a la misma que me permitió escribir *Edimburgo*, en cuanto encadenamiento de ideas ajenas, o a la *toma en préstamo indirecto parcial*, y más precisamente, a la reminiscencia o al llamado “plagio inconsciente”. Es común que Borges, luego de leer las pruebas de galera y previo a la impresión, en el momento que redacta el prólogo o el epílogo de su obra, recuerde que algo que escribió se corresponde bastante con una obra que leyó hace tiempo. El mejor ejemplo lo tiene el cuento *El Aleph*, cuando en el epílogo Borges dice que cree notar algún influjo de una obra de Wells<sup>81</sup>.

En una apología del plagio o, en verdad en otra apología del plagio más allá de *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges y Bioy Casares comentan que un autor, Álvaro Menéndez Leal, de El Salvador había cometido varios plagios y que con esos plagios había ganado varios concursos. Comentan, mientras cenan, que el autor salvadoreño fue acusado y que ahora hay muchos jurados de concursos que temen premiar una copia. De hecho, Menéndez Leal falsificó una carta que luego fue prólogo de uno de sus libros, y que la firmaba Borges.

Eso a Borges le pareció divertido<sup>82</sup>. Ese caso sería lo que Hélène Maurel-Indart considera un *falso*, que es, como se dijo más arriba, cuando un autor escribe una obra

---

<sup>79</sup> Bloom, *La ansiedad de la influencia*.

<sup>80</sup> Borges, Jorge L. - Di Giovanni, Norman Thomas, *Autobiografía, 1899-1970*, Bs. As., El Ateneo, 1999, trad. de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni, título original: “Autobiographical Essay”, *The New Yorker*, 1970.

<sup>81</sup> Borges, *Obras completas*, vol. I.

<sup>82</sup> Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Barcelona, BlackList, 2010, p. 458 y 459.

y la firma con el nombre de un autor reconocido<sup>83</sup>. Ello los lleva, a Bioy Casares y a Borges, a recordar que escribieron el cuento *Homenaje a César Paladión*. Al año siguiente de esa cena de 1966 en la que conversaban sobre el plagio, compilaron con otros cuentos o experimentos y los editaron en el libro *Crónicas de Bustos Domeq*. En ese cuento o crónica narrativa, disfrazados de Bustos Domeq, se vuelven a burlar del plagio. Y hablan de un autor que copiaba obras famosas, entre ellas *El sabueso de los Baskerville*, de Conan Doyle, y *Los parques abandonados*, de Herrera y Reissig<sup>84</sup>. Y, volviendo a Pierre Menard, en un momento Borges da a entender que en la época en la que se sitúa el cuento el plagio era necesario o hasta fatalmente necesario, pero que ahora es imposible<sup>85</sup>.

Más allá del descubrimiento de la biblioteca de su padre, donde están todos los libros ingleses y escoceses que leería durante su infancia, ejerciendo una influencia determinante en su obra, lo cierto es que Borges, en la adolescencia, por un problema hereditario en la vista de su padre, la familia viaja a Suiza. Pero también a España, donde funda el movimiento Ultraísta. El tiempo vivido en Europa, por más que Borges diga en su poemario *Fervor de Buenos Aires* que fue una época ilusoria y que siempre estuvo y estará en Buenos Aires, fue determinante para su formación. Y aquellas experiencias, que incluyen el descubrimiento del amor, la amistad y otras literaturas, deben haber sido muy importantes, lo suficiente para producirle en esa época donde aún veía, aunque ya se auguraba el mismo destino que su padre, la materia moldeable que le permitiría crear su obra. Bloom dice, en *El canon occidental*, que, si Borges hubiera muerto antes de cumplir cuarenta años, nadie hubiera sabido de él<sup>86</sup>. Pero yo refuto esa tesis y digo que Borges ya era famoso en el ambiente literario, que había conocido a García Lorca, a Lugones, a Macedonio Fernández, a Rafael Cansinos Assens, y a tantos otros. Diría que hasta mereció críticas favorables en varias revistas que no obviaron proveer de una breve reseña bibliográfica y comentarios sobre sus publicaciones. Esto quiere decir que Borges, para entonces, ya tenía una historia.

Otra de las fuentes de inspiración de las que Borges se servía eran las películas. Entre 1931 y 1944, antes de la ceguera, era habitual encontrar columnas referidas al cine en la revista Sur. Borges solía analizar la trama y los distintos aspectos del tipo de lenguaje cinematográfico. Por supuesto, con los años tanto él, como con la colaboración de Bioy Casares, escribieron varios guiones que fueron filmados. Con esto puede verse que las *imágenes mentales* excedían lo meramente literario, para llegar al ámbito del cine. Entre las películas que le llamaron la atención se encuentran: *Luces de la ciudad*, de Charles Chaplin, y *El ciudadano*, de Orson Welles.

Del poema *La larga busca* nos queda que Borges era un gran admirador de la obra del pintor inglés William Turner, quien utilizaba habitualmente, y hasta tenía una larga serie de cuadros, donde el color amarillo era preferido. Uno de los últimos colores que a Borges le quedó cuando le llegó la ceguera. Con esto, entonces, sabemos que

---

<sup>83</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*.

<sup>84</sup> Borges, Jorge L. - Bioy Casares, Adolfo, *Homenaje a César Paladión*, "Sur", n° 288, Bs. As., 1964.

<sup>85</sup> Borges, *Obras completas*, vol. I.

<sup>86</sup> Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 473 a 501.

otra contemplación artística le deparó un poema, y que esa influencia, una imagen mental, está también distribuida a lo largo de su obra<sup>87</sup>.

En cuanto a los gustos musicales de Borges, sabemos, por una entrevista que dio María Kodama a la BBC, que admiraba a Brahms y a Bach, la música antigua, la milonga y los tangos viejos. No le gustaban los interpretados por Gardel. Y en cuanto al rock, escuchaba con placer a The Beatles, The Rolling Stones y Pink Floyd. La última banda le gustaba tanto que en cada uno de sus cumpleaños pedía que sonara *The Wall*, y, para completar la experiencia, iban muy seguido a ver la película. Borges, según Kodama, sabía todos los diálogos<sup>88</sup>.

Visto el panorama de las artes que Borges frecuentó, y teniendo por cierto que, si bien se crió en la primera infancia rodeado de los libros de la biblioteca de su padre, ciertamente su vida no acabó ahí. Tuvo experiencias personales de todo tipo. Viajó por el mundo, principalmente por Europa en su época de formación. Contempló óleos de William Turner, películas de Orson Wells, y la música de Pink Floyd. La vida que uno necesita vivir, como sucedió después con la generación beat, que promulgaba ganar experiencias viajando para luego escribir, estaba justificada en Borges. Su vida, como la de tantos otros escritores, tuvo que ver con todo aquello que luego le generaron imágenes mentales. Las que le permitieron crear su obra inmortal.

La creación de una idea es muy difícil de definir. Acaso nadie sabe cómo fue el proceso creativo de encadenamiento de objetos, recuerdos y teorías que le permitió lograr una invención. Los escritores, la mayoría de las veces, sueñan con algo en particular. Con soñar quiero decir que imaginan, que les llega una imagen mental. En mi caso, para escribir *Edimburgo*, previamente, en el invierno de 2019, visité la ciudad vieja. Partimos a medianoche con Natalia, mi actual pareja, desde Westminster, donde nos alojábamos.

Tomamos el bus, que luego de una noche muy oscura nos dejó en el monumento gótico erigido en honor al poeta sir Walter Scott. Amanecía. Sorpresivamente salió el Sol. Luego, claro, todo se cubrió de nubes metálicas que no derramaron gotas. Sin embargo, esa ambientación, la calle principal de la ciudad vieja, la *Royal Mile*, me impactó lo suficiente para, finalizado el invierno boreal y comenzado el austral, me dediqué a escribir la novela.

Por eso, al menos en mi caso, todo empieza con una imagen mental que tiene que ver con la ambientación de una escenografía en la que sucederá todo. Es indispensable sentirme cómodo, más allá de lo terrible de una tempestad que inunde las calles de la vieja Edimburgo justo después de la Gran Guerra. Recuerdo la estatua de Adam Smith, la que también influyó en mi relato. Los objetos son secundarios y hacen a la trama. En cambio, la ambientación es la novela. Una vez, el escritor argentino Leopoldo Brizuela me dijo que, cuando se bloqueaba, trataba de pensar en los objetos que los rodeaba. Intentaba relacionar una turbina con un ancla, unas latas con un telescopio. Todo eso formaba su creatividad. De modo que los objetos le servían para avanzar. Creo que, sin embargo, antes está la escenografía. Mis ideas, entonces,

---

<sup>87</sup> Borges, Jorge L., *Obras completas*, vol. III, anotado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangana, Bs. As., Emecé, 2011, p. 819.

<sup>88</sup> Lissardy, Gerardo, *Borges, ese gran desconocido*, entrevista a María Kodama concedida a la BBC Mundo, París, publicado en [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_7613000/7613662.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7613000/7613662.stm), 13/9/08.

como las que me permitieron escribir *Edimburgo*, nacieron de una sensación placentera rememorando un lugar en el que estuve. Sin duda, mi personaje principal, el profesor de Cambridge, mucho tiene que ver con mi visita a esa ciudad universitaria colmada de intelectuales. Me impresionó mucho más que Oxford. Mi proceso creativo no es anómalo.

Borges, sin embargo, tiene otro. Era habitual que a Borges le pidieran consejos literarios. Luego de la fama que le otorgó el premio Formentor comenzó a ser visitado por estudiantes universitarios, escritores principiantes o avanzados, inéditos y editados. Acaso para salir de ese problema repetitivo, fue que, en el año 1969, aceptó realizar una propuesta estética sobre su forma de escribir.

Carlos Frías, su editor, le pidió que aprovechara el prólogo del libro que estaba por salir hacia la imprenta, *Elogio de la sombra*, para hacer una declaración que deje tranquilos a sus admiradores. O a los desesperados neófitos que querían lograr una página válida. Por eso, Borges no se negó. Redactó unas pocas líneas, pero lo suficientemente precisas como para que lo dejaran tranquilo por un tiempo. En el prólogo a *Elogio de la sombra* se atrevió a revelar intimidades propias de la construcción artística. Afirmó que no era poseedor de una estética, contrario a lo que profesaba su estilo. Dijo que el tiempo, sin embargo, le había permitido aprender algunas astucias. Entre ellas, enumeró: eludir los hispanismos, argentinismos, arcaísmos y los neologismos. Se declaró una persona que evitaba los sinónimos, a los que consideró que tenían las desventajas de sugerir diferencias imaginarias, y también declaró que prefería las palabras habituales del idioma español. Eludía las asombrosas. Acaso algo propio de su personalidad literaria fue confesar lo que, en todo caso, ya sabíamos: que cuando escribía, en primera persona, claro, simulaba incertidumbre ante los hechos que iba narrando. Para finalizar, terminaba diciendo que descreía de las estéticas, porque, por lo general, no pasaban de ser abstracciones inútiles que variaban de cada escritor y que eran instrumentos ocasionales<sup>89</sup>.

Acaso no hubiese leído *Edimburgo*, más allá de que creo que le gustaría una ambientación escocesa o británica. Porque las más de trescientas cincuenta páginas forman un obstáculo infranqueable para alguien que las aborrece o que, en todo caso, no las prefiere. En relación a eso, Fernando Sorrentino, en 1972, en el libro *Siete conversaciones con Borges*, le preguntó si alguna vez había pensado en escribir una novela. Borges, fue categórico: respondió que no. Luego, justificó su respuesta. Dijo que si empezaba a escribir una novela se iba a terminar por dar cuenta que no la iba a terminar, y que además pensaría que lo que escribe es una tontería. Entonces recordó que Conrad y Kipling podían escribir novelas breves. Novelas que contenían todo lo mismo que las otras novelas, menos la fatiga del lector.

Borges consideraba que poder abarcar un cuento de un solo vistazo era algo fortuito, y que en las novelas se notaba mucho lo sucesivo. Y claro, luego habla de una novela de más de trescientas páginas. Dice que es improbable que esa novela esté exenta de ripios o de páginas que sean solo nexos para otras páginas<sup>90</sup>.

Es habitual decir que Borges no escribió o que no pensó en escribir novelas. Pero creo que hay un error en ello. En el año 1971 publicó, en un ejemplar aparte,

---

<sup>89</sup> Borges, Jorge L., *Obras completas*, vol. III, anotado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangana, Bs. As., Emecé 2011, p. 119.

<sup>90</sup> Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Borges*, Bs. As., El Ateneo, 2001, p. 80.



algo que podría ser considerado hoy en día, una novela breve: *El congreso*. Luego, en 1975 lo incluyó en el volumen de cuentos *El libro de arena*. Pero la solución abrupta del final, las primeras páginas con múltiples argumentos que podrían bifurcarse, podrían ser una muestra inconfesa de que intentó escribir un texto de extensión más grande que sus cuentos habituales. La primera edición, la de 1971, tiene 61 páginas<sup>91</sup>. En todo caso, Borges se aburría de un texto más largo que lo que era habitual en él. Supongo que lo mismo le pasaba como lector de novelas.

Porque leyó cientos de novelas. La mejor prueba es la colección que dirigió sobre libros hedónicos más que académicos: *Biblioteca personal*. El lector puede coleccionar las novelas que más le gustaron en el libro que lleva el mismo nombre, *Biblioteca personal*, y que acumula los prólogos que contenía cada uno de los libros de la colección. Verá que acaso la mitad son novelas<sup>92</sup>. La biblioteca de su padre las contenía, la Biblioteca Nacional las contenía cuando fue ciego y director y le leían, y también su departamento de Buenos Aires. Todas las artes servían como elementos, o, para usar una palabra más técnica que se verá en la cuarta parte de este trabajo, objetos intuitivos.

Retomando el tema de la creación de las ideas o cómo las imágenes mentales, que son las ideas, se convierten luego en literatura, se convierten en expresiones, es interesante otra de las preguntas que le hace Sorrentino a Borges. Le recuerda que él dice constantemente que es un haragán. Borges lo reconoce y agrega que la obra de todo escritor está hecha puramente de haraganería. Porque el trabajo del escritor consiste, esencialmente, en distraerse, en pensar en otras cosas, en imaginar, en no dormir de forma inmediata, porque es mejor imaginar cosas.

Luego, dice Borges que viene el oficio del escritor, la ejecución de lo imaginado. Es como el qué se escribe y cómo se lo escribe. Lo que ya se dijo más arriba, el fondo y la forma, la idea y la expresión. Con esto Borges resalta el papel intuitivo del sujeto frente al objeto. Esto se verá más adelante. Borges le dice a Sorrentino que no cree que haya una diferencia especial entre imaginar y ejecutar<sup>93</sup>.

Más adelante, en *Siete conversaciones con Borges*, Sorrentino le pregunta si tiene algún consejo para un escritor novel. Borges cree en los clásicos y aconseja a los jóvenes escritores que los lean, pero preferentemente los clásicos de otras lenguas y países. Porque la lectura de clásicos españoles tiene el peligro de querer usar un lenguaje anticuado, abusar de arcaísmos, del estilo del *Quijote*. Por eso prefiere estudiar a los clásicos en traducciones, las que, se sabe, son más claras y con una literatura más actual. Con esto que dice Borges se logra una ponderación de las ideas por sobre la expresión de las ideas. El caso de la *Ilíada* y la *Odisea*, que fueron de transferencia oral, previo a su fijación en papel, como lo fueron las historias de las mil y una noches, lo evidencia. Borges termina aconsejando, a ese hipotético joven escritor argentino, que no trate de ser un hombre de otra época o un clásico, y tampoco un moderno. Que trate de ser un joven del siglo XX. Luego, recién después de todo eso, podría aconsejarle la lectura de los clásicos en nuestra lengua<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> Borges, Jorge L., *El congreso*, Bs. As., El Archibrazo Editor, 1971.

<sup>92</sup> Borges, Jorge L., *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza, 1988.

<sup>93</sup> Sorrentino, *Siete conversaciones con Borges*, p. 81.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 86.



De lo dicho hasta ahora se desprende que el proceso creativo de Borges lo componen la intuición entre el sujeto y el objeto, entre la imagen mental, la idea, y la ejecución de esa idea. Así como a mí, la escenografía, la ambientación y el tema me despiertan la imaginación, a Borges le ocurre eso con otras obras de precursores clásicos. En *Kafka y sus precursores*, después de enumerar las posibles influencias de Kafka, Borges llega a la conclusión que los precursores no hacen al efebo, sino que el escritor novel, cuando deja de serlo, crea a sus precursores<sup>95</sup>.

Sigo, sin embargo, queriendo saber qué es lo original. O, más precisamente, si mi obra *Edimburgo* es original. Porque ahí están los objetos intuidos por mí en su relación de conocimiento conocible. Están las imágenes mentales, aquello que se verá en la cuarta parte y que Sartre llama “lo imaginario”. Hélène Maurel-Indart cree haber hallado una mensaje o moraleja implícito en el cuento *El espejo y la máscara*<sup>96</sup> del volumen de cuentos *El libro de arena*. Porque en ese cuento se le pide a un poeta que narre lo que sucedió en una batalla de Irlanda. El poeta lo hace, y el rey le dice que es excelente. Que cada objeto de la batalla está en el poema. Le dice que el poema es la batalla. Pero, advierte el rey, todavía no se desenvainaron las espadas y no corrió sangre. Entonces le pide un nuevo poema y le da como premio por su labor un espejo de plata. Maurel-Indart dice que es el símbolo de una honorable imitación. Lo que no sabemos es si la expresión contiene a la idea con tanta fidelidad como para que se produzca una imitación de la realidad. La conjetura de Maurel-Indart es muy importante para este trabajo<sup>97</sup>.

En otro cuento, en *Parábola del palacio*<sup>98</sup>, del volumen *El Hacedor*, Borges, en determinado momento hace hablar a un poeta ante el emperador Amarillo. El poeta dice las palabras que el emperador no tolera, porque considera que esas palabras significan que el poeta le arrebató el palacio, como fundido con el poema. La idea de que en las palabras puede estar minuciosamente la realidad, o las ideas, o las imágenes mentales sobre la realidad, está en toda la obra borgeana.

El 26 de agosto de 1979, en un número especial dedicado a Borges por sus ochenta años en el diario “La Prensa”, se le preguntó a Borges sobre diferentes cuestiones que luego se publicaron con el título “El taller del escritor”. Entre las preguntas y respuestas que surgen del artículo, las que me interesan en esta investigación tienen que ver con cómo crea sus ideas Borges, o como las obtiene, antes de expresarlas o fijarlas. Una de las preguntas tiene que ver con como empieza el proceso creativo. Si es con una imagen, con una frase o con la lectura de algún libro. Borges, en general, responde con evasivas, como si no quisiera revelar del todo su método, si es que lo tiene o lo hay. Alguna cosa dice, sin embargo. Por ejemplo, centra su atención en el estímulo de un verso y en las posibles ramificaciones de ese verso. Otras veces cree que, en un concepto abstracto, como en símbolos que *intencionan* otros objetos puede hallar la materia para su obra. Porque se convierten en imágenes y fábulas. Contrario a mi técnica, la que utilicé en *Edimburgo*, Borges empieza con una situación, sin saber qué región o fecha conviene a esa situación. Otra pregunta que le hacen en razón de su cumpleaños número ochenta, donde se publicara una edición especial en “La Prensa”, tiene que ver con las condiciones en las que trabaja. Si lo hace solo o en

<sup>95</sup> Borges, *Obras completas*, vol. II, p. 80 y 81.

<sup>96</sup> Borges, *Obras completas*, vol. III, p. 46 a 48.

<sup>97</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*, p. 349 y 350.

<sup>98</sup> Borges, *Obras completas*, vol. II, p. 293 y 294.



compañía. Si escribe de día o de noche. Si es sedentario o itinerante. Por supuesto, Borges elige la soledad, los primeros tanteos de lo que va a escribir son en la sombra. Luego, cree conveniente narrar la idea a otros, para descubrir los errores o aciertos de la trama. Pero ese es el procedimiento del cuento. Porque el de la poesía es distinto. La poesía Borges la redacta en su mente. La pule palabra a palabra en su imaginación. Son las imágenes mentales las que le ofrecen esa posibilidad y la poca extensión del proyecto. Aprovecha las visitas de sus amigos para dictarle lo que antes fue netamente mental<sup>99</sup>.

El famoso poema de Edgar Allan Poe, *El cuervo*, el que le dio fama dos años antes de su muerte debido a lo que muchos llaman *delirium tremens*, producido por la ingesta de abundantes cantidades de alcohol, fue publicado el 29 de enero de 1845 en el "Evening Mirror" de New York. Sin embargo, antes había intentarlo vender el poema a su amigo Georges Rex Graham, dueño de la "Graham's Magazine", donde al año siguiente se publicaría la *Filosofía de la composición* de Poe, referida a *El cuervo*. Gregorge Garaham, sin embargo, no aceptó publicar el poema narrativo. No obstante, le dio una ayuda económica a Poe de 15 dólares.

Muchos más de los 9 que le pagó la "American Review", que imprimió el poema bajo seudónimo. Pero, como ya dije más arriba, el poema había sido previamente publicado en "Evening Mirror" con la firma de Poe al pie.

*El cuervo* es un poema narrativo que, si existen las categorías literarias, puede ser clasificado como *ficción gótica americana*. En esa línea están Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, H.P. Lovecraft entre otros. Elementos propios del género son la contradicción entre lo racional y lo irracional. También el puritanismo y la culpa. En fin, una sensación de extrañeza frente a lo cotidiano que Goya podría decir que produce monstruos<sup>100</sup>.

Sobre su poema *El cuervo*, Poe hace lo que titula "La filosofía de la composición" o "Método de composición". Allí, trata de justificar cómo se crea una obra literaria con un procedimiento más intelectual que oportuno a la Musa, al Espíritu Santo o al Subconsciente, como dice Borges. Por eso, al año siguiente de aparecido *El cuervo*, en "Graham's Magazine" publica su *Filosofía de la composición*. En el año anterior el poema había obtenido fama, la suficiente para que ahora su amigo, Gregorge Garaham, aceptara publicar esa especie de declaración estética.

Cuando escribí *Edimburgo* no sabía, como Borges, cuál iba a ser el principio y el fin. Solo sabía sobre la ambientación, la escenografía y el temporal que mucho tenía que ver con la ciudad vieja. Una forma de principio, es verdad. Pero luego procedí como lo haría Borges: traté de averiguar que había más adelante, guiado por la Musa, el Espíritu Santo o el subconsciente. Terminado el primer capítulo noté, y así lo seguí aplicando, que era interesante que cada capítulo se correspondiera con un personaje distinto. Sin duda, algunos elementos fueron creaciones intelectuales, queriendo decir con esto que seleccioné objetos en base al lugar en donde todo ocurría y que iban a servir para el desarrollo de la novela. Algunos fueron evidentes. Si se está en una taberna luego de la Gran Guerra, y la población está hambrienta o enferma, era probable que la basura llenase las calles, que los robos se sucedieran y que el juego, el

<sup>99</sup> Borges, Jorge L., *Textos recobrados (1956-1986)*, Bs. As., Sudamericana, 2011, p. 215.

<sup>100</sup> *El Cuervo, ese poema de 9 dólares que dio forma al legado incalculable a Edgar Allan Poe*, 29/1/19, La Nación, [www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-cuervo-ese-poema-9-dolares-forma-nid2215394](http://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-cuervo-ese-poema-9-dolares-forma-nid2215394).

alcohol y el opio circulase tanto como la prostitución. *Edimburgo*, acaso un tratado sobre la prostitución, en donde se evalúan los distintos tipos de necesidades económicas, o acaso sobre necesidades corporales de las prostitutas, y se intenta realizar una crítica sobre la moralidad o su contrario, es un ejercicio que, sin dudas, me representó un trabajo intelectual.

Pero ello ocurrió solo con los aspectos que podrían llamarse teóricos de la trama. El resto fue pura inventiva. Por eso creía que mi obra era original. En el sentido de que tenía individualidad y mi impronta personal, como dicen algunos autores<sup>101</sup>. Ahora no pienso del mismo modo. Porque desde que los objetos existen en el mundo y uno los *intenciona*, o uno entiende que todo lo que vive es objetivo. Los sentimientos, las palabras y las cosas. Por eso uno sabe que no puede moldear algo que no se fue moldeado previamente con los mismos objetos. Sin embargo, allí están los inventos novedosos. ¿Podría *Edimburgo* ser una obra original? Esa es la pregunta que motivó en el inicio de mis investigaciones. Saber qué es la originalidad y qué tan relacionada está con el plagio o la defraudación de los derechos de autor<sup>102</sup>. Acaso uno de los tipos de plagio más comunes es la *toma en préstamo indirecta parcial*, y, más precisamente, la *similitud* llevada a cabo por el encadenamiento de ideas que terminan por ser copias de otras obras, más allá de la forma o del cómo se expresan las ideas y se las fija en el *corpus mechanicum*<sup>103</sup>.

Como se dijo antes, Poe publicó, al año siguiente de aparecido *El cuervo*, en Graham's Magazine su *Filosofía de la composición*. Borges dice que es el procedimiento intelectual, contrario al suyo, el que motiva la escritura del poema *El cuervo*, y que por eso merece una explicación. También hay que recordar que Poe, que inventó el género policial, necesita de una explicación al final. Una especie de pericia o investigación que dé con el resultado de su hallazgo. Por eso, en *Filosofía de la composición*, Poe cree que resulta evidente que cualquier plan que se lleve a cabo y que sea digo de ese nombre, ha de tener que haber sido hecho con vistas a un desenlace antes de comenzar a escribir. Con eso lo que quiere expresar es que solo al tener presente la idea del desenlace se puede sentar frente a la hoja en blanco. De modo que la creación es netamente intelectual. Se requiere de un método, o una filosofía para componer un poema. Aquí tienen poco lugar los sentimientos al momento de la creación de la idea.

Menos aun cuando se la expresa sobre el papel. Poe cree que, solo teniendo un plan aparentemente lógico y causal, procurando que todos los pormenores tengan su relación con la idea y el tono de la obra, solo así es posible empezar a escribir. Muy lejos está esto de La Musa o la inspiración.

Poe considera que lo más elemental que debe tener un relato, una novela, un poema es la consideración de un efecto que se pretende causar en el lector. Aquí se ve cómo la actitud activa del lector le es indispensable para sus fines. Esto será apreciado con mejor valor en las conclusiones de este trabajo de investigación sobre lo original al que fui llevado luego de terminar de escribir mi obra *Edimburgo*. Poe dice que tiene siempre a la originalidad como indispensable y para eso se pregunta cuál de todos los innumerables efectos o impresiones del alma y del corazón será el que

---

<sup>101</sup> Emery, *Propiedad intelectual*. Lipszyc, *Régimen legal de la propiedad intelectual*.

<sup>102</sup> Régimen de propiedad intelectual, Ley 11.723.

<sup>103</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*, p. 254 a 262.

mejor se adapte, con la herramienta del intelecto, a lo que está por escribir. En este caso, el poema *El cuervo*, al que necesitó justificar, acaso porque la fama obtenida era demasiada y los lectores querían más de aquello, Poe, que ya había resuelto la idea general, un tema y un gran efecto final, necesitó saber si necesitaba evidenciar todo aquello que ya estaba en su mente por el tono propio de su estilo, por los incidentes que debería narrar o por las combinaciones de acontecimientos más acordes a la cuestión central.

Entonces, utilizando su intelecto para resolver estos problemas, fue cuando llegó a la conclusión de que no es el frenesí o una intuición extática lo que depara la construcción de una obra, sino el trabajo intenso y los inevitables primeros borradores que van a parar a la basura. En cuanto a él, Poe no comparte o le repugna la idea de la Musa. No siente vergüenza en declarar que su marcha es progresiva y lenta. Que debe ir considerando cada una de las partes de su composición, para así poder arriesgar una forma de obra finalizada. La que siempre será revisable.

En este punto, antes de seguir con su *Filosofía de la composición* teme ser acusado de revelar los secretos de una especie de mago. Sin embargo, despreocupado de tales posibilidades, resuelve contar su método, que es ajeno a cualquier supuesto ideal. Para revelar su método elige, claro, el poema *El cuervo*. La más conocida de sus obras. Poe quiere demostrar que no hay composición que se pueda atribuir al azar, sino más bien a la lógica pura, como si componer una obra fuera un problema matemático. Por lo tanto, el análisis de *El cuervo* comienza a partir de esa cuestión. La intelectualidad como método de composición literaria. Nada estará más plagado de objetos intencionados que esta resolución de Poe.

Lo primero que necesitó Poe fue saber qué dimensión iba a tener el poema. Esa consideración era determinante, porque si la obra era demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, se iba a perder el efecto final, el que tanto había planeado. Por eso la unidad de la impresión era indispensable. Si se tenían que suceder dos sesiones para leer el poema, Poe hubiese considerado que fracasó en la composición del poema *El cuervo*. Porque lo que necesitaba era un elemento artístico decisivo: la totalidad o la unidad del efecto. Lo que no se producía se la lectura se partía en dos o más partes. Entonces resolvió que lo mejor sería no excederse de los cien versos. Lo cierto es que *El cuervo* tiene ciento ocho, pero cumple con sus fines de forma casi matemática. Una vez decidida la extensión, Poe tuvo que dilucidar cuál era el mejor tono para su poema. Resolvió que debería ser una experiencia humana que tenga que ver con la resolución. Entonces eligió la tristeza. O, mejor aún, la melancolía. Pero eso no era suficiente, necesitaba un estribillo, algo que sea lo suficientemente intenso y fatal, que tuviera fuerza propia y que se repetiría con frecuencia para acompañar a la idea general.

Consideró que eso se lograba solo con la repetición, pero que de nada servía si no iba acompañado de una serie continua de efectos que le sirvieran de sostén. Sin embargo, el estribillo, determinando en el poema planeado matemáticamente, tenía que ser breve. Y eso lo consiguió al elegir una única palabra con la fuerza necesaria. Resolvió que ahora podía dividir el poema en estancias para su mejor efecto. Lo utilizó para concluir cada estrofa. La palabra elegida, luego de considerar las vocales del idioma inglés una sonora, asociada también con la letra r, porque es la consonante más vigorosa. Lo que faltaba era que la palabra estuviera relacionada con el tono



melancólico de la totalidad del poema. Eligió, entonces, la palabra inglesa *nevermore* (nunca más). Pero necesitó saber por qué se iba a utilizar tanto esa palabra: *nevermore*.

El problema que se le planteó a continuación fue saber qué criatura podía repetir esa palabra como estribillo. Pensó en la raza humana, pero resolvió que debería ser un animal ilógico, un loro. Pero el loro era verde y no se correspondía con el tono del poema. Entonces lo reemplazó por un cuervo, porque también está dotado de la palabra. Y el cuervo es un ave de mal agüero. Poe haría que repitiera la palabra *nevermore* al final de cada estancia de su poema. Pero ¿qué tema melancólico es el que permite general el uso de una palabra semejante? La respuesta, claro, es la muerte. Pero no cualquier muerte. La muerte de una mujer joven y hermosa es el tema más poético del mundo, pensó. La muerte de su esposa.

Mezclar la belleza con lo ilógico, con la tristeza fue un gran hallazgo intelectual de Poe. Y las preguntas que hiciera el amante, a las que el cuervo respondería *nevermore*, podrían ser, al principio, lugares comunes. Luego, preguntas menos comunes. Ya para la tercera pregunta y las sucesivas el amante, arrancado de su cordura y en plena melancolía producida por la palabra, su repetición y la fama siniestra del pájaro, empieza a ceder a la superstición.

Comienza a lanzarle preguntas interesantes para su corazón, pero despojadas de toda racionalidad. El amante empieza a ver al cuervo como a un sabio que puede responderle las preguntas más complicadas y fantasmales. Porque el amante cree que el cuervo es una especie de profeta o diablo.

Poe cree que con todo esto su poema había encontrado su comienzo desde la idea del efecto final. Considera que todas las artes deberían comenzar por el final. Y, en cuanto a la versificación, no deja de lado la búsqueda de lo original, a la que considera poco posible obtenerla, atento a la gran cantidad de formas utilizadas ya. Sin embargo, termina por creer que las posibilidades en materia de metro y estancia son infinitas. Lo original, a excepción de espíritus extraordinarios, no es cuestión de instinto o intuición. Nada tiene que ver la Musa, el Espíritu Santo o el subconsciente con esto. Por regla, Poe considera que lo original se consigue con trabajo arduo, buscando meticulosamente la invención. Al leer su poema, Poe considera que nunca se había logrado emplear de manera original los elementos combinados por él, y que nada se parece, ni de modo lejano, a lo que ha escrito. Lo original, entonces, cree Poe, está en la potencia de los efectos inusitados y nuevos, obtenidos mediante el intelecto.

Por eso, Poe situó al amante en su habitación, una habitación llena de recuerdos de su amada Leonor. Una habitación amueblada finamente, con una tempestad golpeando los ventanales y un cuervo que entra y se posa en el busto de Palas, donde contrasta su negrura con el blanco del mármol. Y el busto de Palas fue la relación íntima de la erudición que tenía el amante y la sonoridad de la palabra *nevermore* (nunca más)<sup>104</sup>.

El trabajo intelectual de Poe ante su obra en contraste con la actitud receptiva de estímulos e influencias de Borges. Sin embargo, es sabido que no todo es así. Ya que Borges escribió *El remordimiento*, que luego sumó a otros tantos para el poemario

---

<sup>104</sup> Poe, Edgar A., *The Philosophy of Composition*, "Graham's Magazine", vol. XXVIII, n° 4, april 1846, 28:163-167.

*La moneda de hierro* editado en 1976. Pero *El remordimiento* tiene su historia. Lo publicó en el diario “La Nación” el 21 de septiembre de 1975 y, en una entrevista que le hizo Carrizo, dijo que no era un buen poema, porque lo había escrito solo cuatro días después de la muerte de su madre. En el poema declara que nunca fue feliz. Eso permite saber que fue escrito desde lo más profundo de su melancolía, cosa que parecería adecuado para él. Sin embargo, en la entrevista dice que fue justamente eso lo que lo hizo un mal poema. Poe hubiese aborrecido ese poema, si no fuera porque secretamente muchos de sus trabajos fueron sentimentales. T.S. Eliot dijo que su poesía era una suerte de magia. Lo más lejano a decir que era una composición de relojero<sup>105</sup>.

Es interesante remarcar que, si hay un proceso de creación de una obra literaria desde lo intelectual, lo específicamente intelectual, eso significa que el plagio es más probable, porque siempre que haya incluidas expresiones de otras obras se habrá cometido con dolo, a excepción de que se produzca lo que los defensores dicen es la *coincidencia fortuita* o la *reminiscencia*, o mejor llamado: *plagio inconsciente*<sup>106</sup>. Esto opera, cuando no posee dolo, de forma irreflexiva. No es el caso de Poe. Acaso podría ser el de Borges, ya que su método es distinto. Porque trabaja con la imaginación, con la Musa. Sin embargo, los cuentos de Borges y de Poe, o las poesías y ensayos, son muy elaborados. Por eso es de poca probabilidad que hubiera una intención plagaria en ambos autores.

## 5. Cuarta parte. Fenomenología de la imaginación

Hecho el estudio correspondiente sobre la legislación norteamericana, argentina y convencional, sobre la doctrina y la jurisprudencia sobre derechos de autor. Hecho el estudio sobre la creación y la expresión de las ideas en las obras de Borges y Poe, es el momento de hacer un examen filosófico de las ideas. A esos fines, se examinarán las obras fenomenológicas de Jean-Paul Sartre y de Edmund Husserl. El motivo por el que se elige a dos representantes de la fenomenología o, en todo caso, aquellos que trataron, en parte de sus obras, sobre cuestiones fenomenológicas, se justifica por el tipo de filosofía que representa y lo cercano que está de la construcción que realiza un autor al componer su obra.

Husserl, en una carta dirigida al poeta von Hofmannsthal, del 12 de enero de 1907, relaciona la actividad del autor ante el mundo con la del fenomenólogo. En la carta Husserl le remarca que los estados internos de que trata el arte, en cuanto a que son puramente estéticos o, mejor dicho, no retratos estéticos, sino elevados a la esfera ideal de la belleza pura, le hace compararlo con la objetividad estética. Le representa un papel muy especial la forma en que el poeta von Hofmannsthal ve al mundo. En la carta le dice que la actividad del fenomenólogo exige, con respecto a la objetividad, una toma de posición que diverge de la natural. Ya que la fenomenología está relacionada con la actitud del artista, como pura estética, con respecto al objeto representado y al mundo exterior. La diferencia entre objeto y sujeto no es tal en la fenomenología. Son equivalentes. Por eso, la intuición de una obra literaria es puramente estética y se lleva adelante en estricta desconexión con actividades del intelecto, sentimientos o

---

<sup>105</sup> Borges, *Obras completas*, vol. III, p. 261.

<sup>106</sup> Maurel-Indart, *Sobre el plagio*.

lo que tenga que ver con una posición existencial. Husserl considera que la obra literaria fuerza la intuición puramente estética. Porque el método fenomenológico exige una desconexión de las tomas de posición existenciales, y más aún, en la crítica del conocimiento.

Así, toda ciencia y realidad se tornan meros fenómenos.

El modo de observar del fenomenólogo está relacionado con el arte puro. Porque el artista que observa el mundo para encontrar en lo que ve conocimiento de los seres humanos y de la naturaleza que lo rodea para los fines artísticos se comporta del mismo modo que el fenomenólogo. No como observador naturalista o psicólogo, ni tampoco como un observador práctico de lo humano, a la manera de las ciencias naturales o humanísticas. Sino en tanto que contempla el mundo, el autor convierte el mundo, para él, en fenómeno. Y eso el autor lo hace para concebir su obra, mediante la apropiación, de manera intuitiva (*intentio*)<sup>107</sup>, de la gran cantidad de formas y materiales, objetos y elementos que le permitirán forjar su estética y su creatividad<sup>108</sup>.

El artículo primero del Régimen legal de la propiedad intelectual argentino<sup>109</sup> dice, como también el convencional y el norteamericano, en su parte final, luego de enumerar el alcance de la protección, que el derecho de autor abarcará la expresión de las ideas, pero no las ideas. Lipszyc, comentadora de la ley, advierte que uno de los requisitos no enumerados en el art. 1º, pero que surge indispensable, es el de originalidad<sup>110</sup>. Lo dicho es acertado, porque la jurisprudencia argentina tuvo que ocuparse en muchas ocasiones de obras que, como eran sencillas en su elaboración o arquetípicas, se tuvo que decidir si exteriorizaban una originalidad suficiente para que sean protegidas por los derechos de autor. En efecto, el Juez Federico Peltzer, en un antiguo fallo de 1960, cita al destacado doctrinario Satanowsky<sup>111</sup> para referirse a la originalidad. La idea central de la sentencia es que la originalidad no es absoluta, porque la mente no crea, sino que combina de forma novedosa imágenes mentales o sensibles existentes en la memoria. Las obras del efébo siempre remiten a un precursor, por eso, lo que importa es la individualización del autor<sup>112</sup>.

Ahora bien, el examen de la obra de Jean-Paul Sartre, particularmente sus libros: *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*<sup>113</sup>, y *El ser y la Nada, ensayo de ontología y fenomenología*<sup>114</sup>, muestran que la originalidad es, en cierto punto, ineludible, aunque también, fenomenológicamente imposible, en tanto se *intencionan* objetos del mundo.

<sup>107</sup> “La palabra *intentio* significa ‘dirigirse a’. Toda vivencia, toda actitud anímica, se dirigen a algo. La percepción es, en cuanto tal, percepción ‘de algo’, y lo mismo ocurre con la representación, el recuerdo, el juicio, la conjetura, la expectativa, la esperanza, el amor. Siempre se trata de determinadas formas de conducta que se dirigen a algo” (Szilasi, Wilhelm, *Introducción a la fenomenología de Husserl*, Bs. As., Amorrortu, trad. de Ricardo Maliandi, 1973, p. 32).

<sup>108</sup> Mendoza Canales, Ricardo, *Carta de Edmund Husserl a von Hofmannsthal, 12.01.1907, “Areté”*, vol. 29, n° 2, 2017, p. 427 a 430.

<sup>109</sup> Régimen de propiedad intelectual, Ley 11.723.

<sup>110</sup> Lipszyc, *Régimen legal de la propiedad intelectual*, p. 61 a 63.

<sup>111</sup> Satanowsky, Isidro, *Derecho intelectual*, vol. I, Bs. As., TEA, 1954.

<sup>112</sup> CApelCiv, Sala A, 18/11/1960, LL, 101-413.

<sup>113</sup> Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*, Bs. As., Losada, trad. de Manuel Lamana, 2005.

<sup>114</sup> Sartre, Jean-Paul, *El ser y la Nada, ensayo ontológico y fenomenológico*, Bs. As., Losada, trad. de Juan Valmar, 2005.

En *Lo imaginario*, al definir el objeto de la obra, Sartre dice que tiene que considerar la función irrealizante de la conciencia o, lo que llama imaginación, y su correlativo noemático, lo imaginario.

El objeto del presente trabajo es realizar un examen de los dos libros de Jean-Paul Sartre mencionados, y demostrar cómo la aprehensión objetiva del mundo ha demostrado que las apariciones que le surgen al ser humano no son ni exteriores, ni tampoco interiores, sino que son equivalente. Y ello me lleva a preguntarme: ¿cómo se impone un elemento original al mundo? ¿*Edimburgo* lo es?

Para poder llegar a la conclusión, en donde se probará que la conciencia es una Nada o una imaginación, es indispensable hacer el recorrido fenomenológico que traza Sartre en *Lo imaginario*. Se hará, por ello mismo, una fenomenología de la imagen. A partir de allí, se demostrará cómo un escritor construye su obra literaria. Ya que la obra no puede prescindir de la experiencia, la memoria o la percepción objetiva, o, mejor dicho, de lo que Sartre llama la *conciencia imaginante*. El descubrimiento de la originalidad será inevitable.

El mismo procedimiento creativo, aquel que aprehende o intenciona los objetos del mundo, para luego formar una conciencia imaginante, como explica Sartre en *Lo imaginario*, y que luego será nueva obra, original, a través de las negaciones o *negatividades* sobre las que se expresa en *El ser y la Nada*, puede también ser puesto en confronte con el cuento *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges. Allí, Borges, después de contar sobre la llegada de un misterioso hombre a un templo, narra que el objetivo que tenía era sobrenatural. Quería soñar un hombre e imponerlo a la realidad. Eso, que parece extraordinario, no lo es si se acusa una metáfora o una moraleja. Porque soñar un hombre puede ser el equivalente de soñar una obra, e imponerlo a la realidad, expresarla. Los sueños, eso se sabe, están hechos de reminiscencias de la vigilia.

El objeto de este punto de mi investigación es el que tuvo Sartre con su obra *Lo imaginario*: hacer un estudio fenomenológico de la imaginación. De esta forma, sabiendo cómo se crea la conciencia, o “imaginación”, podremos llegar a la conclusión, donde se abarcará la primera parte de *El ser y la Nada*, y se sabrá cómo esta puede ser una Nada creativa. Por ello, en este punto voy a realizar un examen lineal y cronológico de las formas en la que Jean-Paul Sartre va expresando sus principales ideas para construir, finalmente, la función de la imagen en la vida psíquica. Ya se advirtió que la tarea del fenomenólogo es equiparable a la tarea del escritor como creador. Ahora resta saber cómo es posible que de la vida-en-el-mundo se construya una conciencia, y cómo esa conciencia, más adelante, pueda arrojar elementos originales. Pero para construir un acto o elemento original es necesario saber cómo surgen en la conciencia o “imaginación” los objetos del mundo, o las imágenes mentales, que serán las encargadas de ensamblarse de forma distinta para terminar por proponer algo original.

Sartre divide su obra *Lo imaginario* en dos partes: *Lo cierto* y *Lo probable*. En esta investigación, que probará cómo la imagen mental es el elemento del que se sirven los escritores para darle originalidad a su obra, desde la base de los objetos dados en el mundo, se hará un examen de la primera parte: *Lo cierto*, y no se examinará la segunda parte: *Lo probable*, en tanto que excede a la filosofía fenomenológica.



Al comenzar su trabajo, para exponer la estructura intencional de la imagen, enumera cuatro características: La primera de ellas, es que: *La imagen es una conciencia*. Por eso dice que las imágenes son la conciencia. Sartre termina por llamar a este proceso: ilusión de inmanencia, queriendo decir con esto que es una farsa decir que los objetos del exterior están en el interior de la conciencia. Ya que cuando se percibe un objeto, no significa que el objeto esté en mi percepción, porque la percepción es una conciencia determinada. Al cerrar los ojos y pensar en el objeto, creo una imagen mental del objeto, pero tampoco entra en la conciencia.

El objeto, lo perciba o lo imagine, no deja de estar fuera de la conciencia. El objeto de la imagen no es el objeto a la vez. La palabra imagen es la relación de la conciencia con el objeto, una manera determinada que tiene el objeto de aparecer en la conciencia. Sartre llama a estas imágenes: *conciencias imaginantes*.

La segunda característica de la estructura intencional de la imagen es: *El fenómeno de casi-observación*. Se da cuando en la percepción observo los objetos, pero no los observo de forma totalizadora, sino que los observo de a un lado por vez. El ejemplo que pone Sartre es el del cubo. Solo vemos un lado, pero intuimos el resto. La posibilidad de realizar un acto sintético y de conocer todo el objeto está dado por un saber, por un conocimiento previo del objeto o de objetos similares. La conciencia trata de alcanzar el objeto, eso es *intencionar* el objeto.

La tercera característica de la estructura intencional de la imagen Sartre la define como: *La conciencia imaginante propone su objeto como una nada*. Este punto será determinante en *El ser y la Nada*. A esos fines, Sartre dice que toda conciencia tiene que ser conciencia de algo. Siempre la conciencia trata de alcanzar a su objeto. Con esto Sartre quiere decir que nuestra mente, nuestra conciencia imaginante, a través de la percepción, intenciona un objeto y lo hace inmanente. Lo cual es una ilusión, pero cercano a decir que la percepción propone su objeto como existiendo. Mientras que la conciencia o la imagen puede proponer lo exterior, el elemento del que se proveerán los escritores, como inexistente, como ausente, como existente en otro lugar, o también puede neutralizarlo, es decir, no proponer su objeto como existente.

La cuarta característica de la estructura de la imagen es: *La espontaneidad*. La conciencia aparece como creadora, ya que recibe imágenes que conserva en la conciencia, pero sin proponer el objeto como creador<sup>115</sup>.

Jean-Paul Sartre, siguiendo con el examen de su obra: *Lo imaginario*, hace un relevo de lo investigado hasta el momento. Dice que se han examinado determinadas formas de conciencia que se llaman imágenes, pero termina por considerar que lo que podría llamarse, mejor, *imagen mental* abarca una cantidad de conciencias que deberían ser estudiadas. Las primeras son: *imagen, retrato, caricatura*. Las siguientes conciencias o familias de la imagen son, según Sartre: *El signo y el retrato*. La tercera conciencia Sartre la titula: *Del signo a la imagen: La conciencia de las imitaciones*. La cuarta conciencia, Sartre la titula: *Del signo, a la imagen: Los dibujos esquemáticos*. La quinta familia de la imagen, Sartre la titula: *Caras en la llama, manchas en las paredes*. Rocas con forma humana. La sexta familia de la imagen o conciencia, Sartre la titula: *Imágenes hipnagógicas, escenas y personajes vistos en el poso del café, en*

---

<sup>115</sup> Sartre, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*, p. 13 a 26.

*una bola de cristal*. La séptima conciencia Sartre la titula: *Del retrato a la imagen mental*. La octava es, finalmente, *La imagen mental*.

Se ve cómo, siguiendo el curso del pensamiento de las imágenes mentales, estas se han ido degradando hasta tener que incluir ciertamente un saber. Esto quiere decir que, para darle un sentido a los dibujos esquemáticos, por ejemplo, el dibujo conjunto de un monóculo, un sombrero y un bastón, es necesario tener previamente un saber que intencione otra imagen más lejana. En la tarea del escritor puede observarse esto. Fragmentos de objetos, dibujos esquemáticos, manchas en las paredes, signos y retratos, forman el contenido de la conciencia imaginante. Es imaginante, o es lo imaginario, porque las cosas no están ahí, sino que son simple análogos del objeto exterior, al que se le agrega un saber, para darle una forma o un sentido, y que, sin duda, servirá para construir una obra. Acaso con *Edimburgo* procedí de esa forma<sup>116</sup>.

Al referirse a la conciencia y a la imaginación, Sartre saca algunas conclusiones que serán la base para estudiar la obra de arte literaria. Entre ellas afirma que proponer una imagen es constituir un objeto al margen de lo que uno puede entender como real. Lo real queda a la distancia, uno se libera de ello. O, en otras palabras, se lo niega. Negar un objeto que pertenece a lo real, como el caso de las obras que leyó Borges, los films que vio, o los cuadros que contempló Poe, es negar el objeto que se propone como real. Sin embargo, la totalidad de lo real está aprehendido por la conciencia como una situación sintética que para la conciencia es el mundo. Entonces, Sartre considera que para que una conciencia pueda llegar a imaginar necesita de dos cosas: por un lado, es necesario que pueda proponer el mundo imaginado como una totalidad sintética. Por otro lado, el objeto imaginado como fuera del sujeto. Proponer al mundo una Nada en relación con la imagen.

Lo irreal está, de esta forma, fuera del mundo porque la conciencia, que queda en el mundo y el hombre que imagina, es trascendentalmente libre. El ser humano está atravesado por lo real y por las cosas. Si la negación es parte de toda imaginación, en el sentido de imaginar un objeto ausente, como cuando el escritor está frente a la computadora rememorando sus imágenes mentales que no están allí, nada se puede realizar sin imaginar.

Todo es imaginación. Hay que imaginar lo que se niega. Y eso quiere decir que lo que se niegan son los objetos del mundo que ahora no están delante mío, sino en mi conciencia imaginante. De esta forma, la imaginación ya no es algo que aparece como una característica lejana de los hechos, sino que es parte esencial y trascendental de la conciencia<sup>117</sup>.

El último punto del libro es: *La obra de arte*. Todo lo visto hasta el momento, termina por, irremediabilmente, concluir con ella. Así, Jean-Paul Sartre llega a afirmar que la obra de arte es una irrealidad. Visto el camino recorrido, se entiende que no podría ser de otra forma.

La prueba de la Nada, de lo irreal, de la imaginación, todas ellas como *intenciones* de objetos del mundo exterior, en tanto a conciencias imaginantes, deben llevar

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 22 a 82.

<sup>117</sup> Sartre, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*, p. 247 a 259.

a producir, a través de las negaciones que se estudian en *El ser y la Nada*, la creación de algo original.

Cuando escribí *Edimburgo*, yo estaba frente a la computadora. Las imágenes mentales iban apareciendo de forma encadenadas, como el encadenamiento de ideas, y yo las iba volcando sobre el procesador de texto. Eso soluciona aquello que me preguntaba antes, si lo que escribía era un plagio. Vemos ahora, gracias a *Lo imaginario* de Sartre, que precisamente, todo lo que obtenemos del mundo es imaginación, y que la impronta personal está establecida por la forma en la que tengo yo, como escritor, de realizar actos sintéticos de objetos que solo percibí de un lado y que luego entraron en mi conciencia como un análogo del que está allá afuera, pero no frente a mí. Resta saber si existe lo original. Resta saber si *Edimburgo* es una obra original o arquetipo de tantos otros relatos.

A lo largo de la presente investigación, se ha hecho referencia a lo que Jorge Luis Borges y también Edmund Husserl pensaban sobre cómo es la tarea del poeta, del escritor, del dramaturgo. Borges considera, en una conferencia dada en la Universidad de Indiana, en los Estados Unidos de América en marzo de 1980, que todo lo que le pasa a un escritor en su vida, la buena o la mala suerte, es arcilla para su obra<sup>118</sup>. Y Edmund Husserl en una carta dirigida al poeta von Hofmannsthal del 12 de enero de 1907 habla sobre que el artista que observa al mundo realiza el mismo trabajo que el fenomenólogo.

Se puede advertir, en este primer avance sobre la investigación sobre la originalidad que es posible llegar a la conclusión de que la conciencia o “imaginación”, las imágenes mentales, son los elementos que utilizan los escritores como material para forjar su obra.

La originalidad es esto. Es el trabajo presentado: La adquisición de imágenes mentales y su ensamblaje en una obra totalizadora, que, claro, seguirá siendo un irreal. Y que luego será un signo que tratará de alcanzar a su objeto, y que terminará constituyendo, para otro artista, otra imagen mental, que acaso cumpla su función, perpetuando la serie, y arrojando, a través de las negaciones, objetos nuevos al mundo exterior.

Cuando un artista creador construye una obra de arte literaria, lo hace de a fragmentos, fácilmente reconocibles para aquel que conoce los precedentes, los precursores e influencias del autor artista. De ese modo, la obra de arte no es nunca original en el momento de su construcción, porque es una suma de actos de percepción, que se corresponden con elementos objetivos, que pueden ser otras obras literarias o fragmentos textuales de otras obras de arte literarias. Se produce así, el acto simple. Wilhelm Szilasi cree que, al caminar alrededor de una mesa, se la observa desde distintos lados, y se tiene una serie continua de actos de percepción, pero no se ve siempre la misma mesa. Pero con las imágenes intuitivas, uno podría tener una percepción total de la cosa. Es lo mismo a decir que puedo ver la obra de arte literaria como un todo, cuando la leo<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Borges, *Borges: El misterio esencial*.

<sup>119</sup> Szilasi, Wilhelm, *Introducción a la fenomenología de Husserl*, Bs. As., Amorrortu, trad. de Ricardo Maliandi, 1973, p. 56 a 58.

Este es el estado en el que interviene el lector. Habíamos visto que, previamente, los objetos son series de actos simples de percepción. Lo mismo a decir que son unidades. Pero eso ocurre con la visión que tiene el artista creador con su obra de arte literaria. El lector tiene otra función. Fundamentalmente, la percepción de la obra de arte previamente construida por el autor de a fragmentos de percepción alcanza su totalidad, su unidad objetiva, en la figura del lector.

## 6. Conclusión

Esta investigación concluye con una grata sorpresa. Si el escritor ve las partes, y el lector ve una idealización de la totalidad de la obra, mi obra *Edimburgo* no será original para mí, el creador, pero sí lo será para el lector, que pasa a tener una actitud activa: Crea la obra de arte literaria.

Veamos el camino recorrido. Al principio se abordó el delito de defraudación o plagio que surge del Régimen legal de la propiedad intelectual argentino, del *Copyright Act* norteamericano y del Convenio de Berna. Se presentó el caso “Katchadjian, Pablo s/Procesamiento” en el que María Kodama, viuda de Jorge Luis Borges y sucesora universal de toda su obra, acusaba a Pablo Katchadjian de haber defraudado el cuento *El Aleph*, de Borges, que el procesado tituló como *El Aleph engordado*. En la misma acusación se describe el procedimiento empleado por Katchadjian. A simple vista, parecería configurarse el delito de defraudación que establece la Ley 11.723. Sin embargo, de las pericias surge que la obra, más allá de contener una copia textual del cuento de Borges, sigue siendo original. En esta investigación se demostró, con el método de Jean-Paul Sartre y de Edmund Husserl, cómo una obra de arte sigue siendo original más allá de la transcripción literal de la considerada plagiada o defraudada.

Al momento de la creación de su obra, en este caso Borges, ve los actos individuales de percepción que le permitieron construir su obra. En el prólogo al volumen de cuentos *El Aleph*, Borges cree notar el influjo de una obra de Wells. Vimos, también en esta investigación, repasando cómo Borges crea una idea y cómo la expresa. De esa forma, vemos que Borges, como Poe, conocía a sus precursores o ideas previas. Sabía cómo había construido su obra. Conocía cuáles eran los actos de percepción que le habían permitido aprehender lo dado en el mundo: objetos, pinturas, fragmentos de otros cuentos, argumentos de película u obras de teatro. Es imposible, desde la fenomenología de Husserl, poseer una conciencia que no esté construida por lo dado en el mundo. El creador artista conoce cuáles fueron sus influencias. Sabe, o sospecha, que lo que edifica no es del todo original. Una desintegración de la obra podría arrojar como resultado los fragmentos, que acaso surgen de los libros de sus biógrafos, de cómo se construyó el cuento *El Aleph*.

Pablo Katchadjian utiliza el mismo procedimiento que utilizó Borges, solo que lo hace sin disfraces. Copia íntegramente el cuento, lo aprehende, y crea una obra que, al igual que en el caso de Borges, nunca es original para el artista creador que ve la estructura, los precedentes y las influencias, pero sí lo es para el lector, que no ve una multitud de actos de percepción. El lector no especialista no ve cómo está construido *El Aleph engordado*. En una segunda instancia, ve la obra como una totalidad. Lo que le queda es un procedimiento de ideación que constituye un solo acto





de percepción. De esa forma, la obra de arte siempre es original para él<sup>120</sup>. Y el artista creador que se siente plagiado no podrá jamás acusar de plagio al continuador de la idea de la que se toma préstamo, ya que él mismo construyó su obra sobre la base de otras obras y percepciones, creando así una obra que no puede ser nunca plagia-ria. Por eso, es grato concluir con la siguiente sentencia: *Toda obra literaria es original para el lector, por eso no existe el delito de plagio.*

© Editorial Astrea, 2022. Todos los derechos reservados.



---

<sup>120</sup> Raffo, Julio, *Derecho autoral. Hacia un nuevo paradigma*, Bs. As., Marcial Pons, 2011.