

Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.)

# Grietas

Estudios sobre fragmentarismo y  
narrativa contemporánea



PETER LANG

Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.)

# Grietas

Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea



**PETER LANG**

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

- Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon*  
El "fragmentarismo" a debate ..... 11

## I. POÉTICAS DEL FRAGMENTARISMO

- Vicente Luis Mora*  
Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa ..... 21

- Roxana Ilasca*  
Técnicas de fragmentación en la narrativa española contemporánea: hacia una poética reticular en las obras de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora ..... 61

- Teresa Gómez Trueba*  
Narrativas fractales o una mera cuestión de escalas: la "bolañomanía" y 2666 ..... 77

- Wolfgang Bongers*  
Párgeron y diagrama: figuras de una estética de dispersión y fragmentación digital en la literatura y las artes contemporáneas ..... 97

- Francisca Noguero*  
Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas ..... 111

- Elide Pittarello*  
Mundos inadecuados en la narrativa española del siglo XX ..... 127

## II. ESTUDIOS

- Álvaro Luque Amo*  
Fragmento y escritura ensayística en el diario literario: el *Salón de pasos perdidos*, de Andrés Trapiello ..... 147

|   |     |
|---|-----|
| <i>Blanca Miguel González</i><br>Ficción invasiva y redes sociales: narrativa multimodal <i>online</i> .....  | 159 |
| <i>Guillermo González Hernández</i><br>La narrativa gráfica chilena del siglo XXI: entre la estructura y la estética fragmentaria .....                                   | 179 |
| <i>Céline Pegorari</i><br>Los poemas en las biografías gráficas de poetas: una discontinuidad sin ruptura diegética .....   | 191 |
| <i>María Victoria Albornoz</i><br><i>Kentukis</i> de Samanta Schweblin: ¿novela o serie de relatos integrados? .....  | 207 |
| <i>Cristina Ruiz Urbón</i><br>Estrategias de fragmentación en la apropiación y el plagio: <i>El hacedor</i> de Borges vs. el <i>Remake</i> de Fernández Mallo .....       | 221 |
| <i>Andrea Elvira-Navarro</i><br>Memoria versus Obra: estrategias de fragmentación en la actualidad a partir de <i>Anatomía de la memoria</i> , de Eduardo Ruiz Sosa ..... | 241 |
| <i>Maite Goñi Indurain</i><br>El relato de la violencia en <i>El vano ayer</i> de Isaac Rosa: una memoria subversiva y fragmentaria de la dictadura franquista .....      | 255 |
| <i>Claudio Moyano Arellano</i><br>El fragmento como forma de subversión: <i>La mano invisible</i> , de Isaac Rosa .....   | 271 |
| <i>Javier Alonso Prieto</i><br>Fragmentarismo y pluralismo discursivo subalterno en <i>Lectura fácil</i> de Cristina Morales .....  | 287 |
| <i>Borja Cano Vidal</i><br>Fragmentos de un tiempo perdido: <i>Desubicados</i> de María Sonia Cristoff ....   | 305 |

*M.ª Pilar Panero García*  
Fragmentación narrativa y discurso etnohistórico en *Salvar el fuego* de  
Guillermo Arriaga ..... 317

### III. EPÍLOGO

*Javier García Rodríguez*  
*Fragmento mori*: la parte por el todo y la (posible) falacia de la continuidad  
narrativa ..... 337

Cristina Ruiz Urbón

*Universidad de Valladolid*

## **Estrategias de fragmentación en la apropiación y el plagio: *El hacedor* de Borges vs. el *Remake* de Fernández Mallo\***

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es ahondar en la fragmentación como técnica compositiva y analizar, desde una perspectiva comparada, los mecanismos de reescritura utilizados por Agustín Fernández Mallo en *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011). Pretende, asimismo, reflexionar sobre los límites entre la apropiación como recurso literario comúnmente aceptado en otras manifestaciones artísticas, como la pintura o la fotografía, y el plagio literario, entendido este como una usurpación ilícita que atenta contra las facultades morales y patrimoniales del derecho de autor.

**Palabras clave:** Borges, Fernández Mallo, fragmento, fragmentación, apropiación, plagio, reescritura.

*El éxito del remake estriba en borrar el original o, al menos, en hacerlo invisible tras un artefacto de desvíos sutiles o de nubes de humo o de fuegos artificiales.*

*Jorge Carrión, Teleshakespeare.*

### **1. Introducción**

Una de las grandes paradojas de las artes y la literatura de la posmodernidad está relacionada con los conceptos de *apropiacionismo* y *plagio*. Si, por un parte, las prácticas apropiacionistas del llamado nomadismo estético han impulsado la fragmentación como técnica compositiva prioritaria, por otra, el plagio, entendido como apropiación ilícita, suele llevarse a cabo mediante la copia fragmentada de la creación intelectual de otro. El fragmento se convierte así en el denominador común sobre el que construyen sus obras tanto los apropiacionistas como los plagiarios: los primeros, con la convicción de que el arte debe

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (Ref. PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

saber reutilizar el arte; los segundos, bajo el convencimiento de que nunca serán descubiertos.

Circunscribiéndonos al ámbito literario, el fragmento, como indica Mora, abarca toda entidad narrativa que vincula su autonomía al encaje discursivo en una estructura narratológica superior –ya sea sintáctica, semántica o simbólicamente–, sin dejar de tener por ello sentido por sí misma (2015: 93). Desde el siglo XX, pero mucho más intensamente desde su segunda mitad, el auge de la fragmentación ha promovido técnicas compositivas nuevas, como las micro-textualidades, la tuitertura, los *mashups* literarios o el *collage*, que unas veces supone la acumulación de fragmentos propios, pero, otras muchas, de fragmentos ajenos, de los que el artista se apropia bajo la idea de reinención.<sup>1</sup>

El arte posmoderno defiende el aprovechamiento de los residuos culturales del pasado mediante dos argumentos esenciales: la recontextualización y la crítica. El acto apropiacionista no consiste solo en reescribir la obra de otro, sino en recontextualizarla en un nuevo presente, en un nuevo aquí y ahora. Al tiempo, ese acto de recontextualización supone una crítica manifiesta a la historia literaria, ya que, al suprimir la línea espaciotemporal, estamos eliminando también los prejuicios culturales. Como advierte Martín Prada, la estrategia crítica de la práctica apropiacionista implica “una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado” (2001: 7).

La apropiación ha sido bien entendida y comúnmente aceptada en las artes visuales, como la pintura o la fotografía. Pensemos por ejemplo en *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, convertida hoy en todo un icono de reutilización pictórica, gracias a las obras de Eugène Bataille Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Andy Warhol, Fernando Botero, Jimmy Ernst, Octavio Ocampo, Robert Silvers, Banksy o Ana Parra Fenoy, entre otros muchos;<sup>2</sup> o en las fotografías tomadas por

- 
- 1 Mora, siguiendo a Jenaro Talens, propone distinguir entre *fragmentarismo* y *fragmentalismo*: el primero remite a los textos fragmentados, es decir, a aquellos en los que es posible identificar una unidad anterior, ante la cual tienen sentido; el segundo, a los textos fragmentarios, que son aquellos desprovistos de un antecedente identificable y reconstruible que garantice su coherencia: “los escritores fragmentados construyen mosaicos; los fragmentarios, desiertos” (2015: 94).
  - 2 E. Bataille, *Mona Lisa with a Pipe*, 1887; M. Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919; S. Dalí, *Auto-retrato como Mona Lisa*, 1954; A. Warhol, *Mona Lisa*, 1963; F. Botero, *Mona Lisa*, 1978; J. Ernst, *Mona Lisa in Water*, 1974; O. Ocampo, *Mona Lisa's Chair*, 1988; R. Silvers, *Mona Lisa Remastered*, 2002; Banksy, *Stop using my image*, 2008; A. Parra Fenoy, *Mona Lisa afgana*, aprox. 2015.

Walter Evans durante la Gran Depresión americana, refotografiadas primero por Sherrie Levine –que las presenta como un nuevo “original”– y escaneadas más tarde por Michael Mandiberg.<sup>3</sup> No ha sido así, sin embargo, en la literatura, en donde los escritores apropiacionistas se han visto a menudo limitados (coartados, condicionados) por aquellos que consideran que sus obras atentan contra los derechos de autor.<sup>4</sup> Por eso, llegado este punto, es importante preguntarse, ¿dónde están los límites entre reutilización artística y copia malintencionada?, ¿puede haber apropiación sin plagio?, o dicho de otro modo, ¿puede una copia ser original?

## 2. La cultura de la copia: entre el arte y la ilegalidad

Estamos inmersos en una sociedad que eleva la copia a la categoría de arte pero que, al tiempo, defiende que los materiales creados intelectualmente son bienes que le pertenecen a su autor, al igual que lo son su casa o su coche. Esa dualidad de la copia, entre el arte y la ilegalidad, trae asociados una serie de conflictos sobre los que es necesario reflexionar.

La naturaleza del plagio es pluridimensional y muy compleja, ya que afecta a la esfera de la literatura, la lingüística y el derecho. El diccionario de la Real Academia define *plagio* como la acción y el efecto de “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”; en la misma línea se manifiesta Turell, quien advierte que el plagio “implica la usurpación de una idea y/o la copia intencionada del texto (lingüístico, musical, etc.) usado para expresar esa idea, con el objetivo de ocultar la falta de originalidad” (2005: 278). En este sentido, podemos entender el plagio como un gran problema de autoría, pues lo que convierte el acto de copia en plagio no es la usurpación en sí misma, sino el hecho de que esta sea (i) sustancial, (ii) encubierta y (iii) no original, es decir, no creativa.

---

3 En este caso, la apropiación va un paso más allá, pues es imposible distinguir el original de las copias.

4 El caso de la música también resulta controvertido, tanto si la copia afecta a la melodía como a la letra. La banda británica Radiohead fue obligada hace unos años a incluir como coautores de su mítico “Creed” a los creadores de “The Air That I Breathe” (The Hollies), y ahora son ellos los que buscan algo parecido con “Get free” de Lana del Rey. En otras ocasiones, la solución es más amigable. Pensemos por ejemplo en el “Corazón partío” de Alejandro Sanz, cuyo icónico estribillo escuchamos ahora por boca de Aitana y Sebastián Yatra; tal y como han manifestado ambos intérpretes, su canción es un homenaje a uno de nuestros cantantes más internacionales, a quien agradecen, además, que les haya cedido sus derechos de autor. Un punto importante sobre el que volveremos más adelante.

Pero el plagio, como advertíamos, es también un concepto jurídico. Lejos de lo que pueda pensarse, el plagio no viene definido ni en la Ley de Propiedad Intelectual ni en nuestro Código Penal, lo que ha convertido la jurisprudencia en la principal fuente legal para delimitar su significado.<sup>5</sup> La definición más citada hasta la fecha es la contenida en la sentencia dictada el 28 de enero de 1995 por la Sala Primera del Tribunal Supremo, que en sus Fundamentos de Derecho indica que por plagio hay que entender, en su acepción más simplista, todo lo que supone “copiar obras ajenas en lo sustancial” y que “ha de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales y no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales”. El concepto jurídico de plagio, por tanto, no añade ningún matiz nuevo a los ya comentados, a excepción de su tipificación como delito dentro del Código Penal.

Los estudios de detección de plagio de la lingüística forense, basándose en distintos estudios empíricos, sitúan en el 50 % el umbral de similitud textual entre obras de una misma temática elaboradas de manera independiente, de manera que todo porcentaje superior “apuntaría hacia la existencia de algún tipo de relación entre los textos analizados” (Turell, 2005: 281).<sup>6</sup> Establecen, asimismo, los cinco mecanismos básicos del acto de copia subrepticia: el *verbatim*, la copia literal recontextualizada, la paráfrasis, el resumen y su contrario, la amplificación.

- El *verbatim* consiste en el uso de fragmentos literales de otro escritor. Este mecanismo de copia, también conocido como “plagio palabra por palabra”, se sustenta en la idea de que es poco probable que, en español, dos personas distintas produzcan de forma independiente cadenas de cinco o más palabras iguales, salvo que se trate de un refrán, el título de una obra o una expresión común de la lengua (Marquina y Queralt, 2014).
- La copia literal recontextualizada puede entenderse como un caso de *pseudo-verbatim*. La base de la reproducción sigue siendo el *copy-paste*, pero el mecanismo, algo más evolucionado, supone la transformación de ciertas palabras de los fragmentos originales para lograr su reubicación en un nuevo contexto

---

5 El Código Penal tipifica como delito “la reproducción, distribución, comunicación pública o plagio, de obras protegidas por la propiedad intelectual, con ánimo de lucro y en perjuicio de terceros, sin autorización de sus legítimos titulares” (artículo 270), pero no define exactamente qué significa el concepto de plagio.

6 En el género periodístico, ese umbral debe reducirse al 35-40 %, mientras que en casos de plagio en traducción pasa a ser muy superior (Garayzábal Heinze, Queralt Estévez y Reigosa Riveiros, 2019: 119).

comunicativo, lo que puede implicar, a su vez, modificaciones en los tiempos verbales o las personas gramaticales.

- La paráfrasis es una forma de plagio mucho más sutil que las dos anteriores. Implica la copia modificada de los fragmentos de otro, ya sea alterando el orden de los elementos, eliminando palabras superfluas, añadiendo palabras de relleno o sustituyendo unas palabras por otras, generalmente a través del uso de sinónimos, hiperónimos o traducciones.
- El resumen consiste en la síntesis de uno o varios fragmentos, pudiendo llegar a la elipsis, que no deja de ser –aunque resulte paradójico– una decisión derivada del propio acto de copia.
- La amplificación supone el desarrollo aumentado del fragmento original (cuyo rastro textual permanece, aunque de manera menos evidente). Es la estrategia más elaborada y, en consecuencia, la menos frecuente de todas.

Es importante advertir que estos cinco mecanismos de copia son graduales y que guardan estrecha relación con la habilidad de los plagiarios. Los tres primeros son los más comunes, pero el resumen y la amplificación se dan solo en los plagiarios más avezados o, al menos, en aquellos que han dedicado un mayor tiempo al acto de copia. Alfredo Bryce Echenique –cuya capacidad creadora no es cuestionable– demostró ser bastante “torpe” como plagiario, pues al tratar de hacer pasar por suyos varios artículos periodísticos de otros autores, solo utilizó el *verbatim*, la copia literal recontextualizada y, en menor medida, la paráfrasis.<sup>7</sup> Pero lo realmente importante es que estos cinco mecanismos, relacionados todos ellos con la fragmentación y la reescritura, son los mismos que utilizan los apropiacionistas en sus obras. Y ahí está la base del conflicto entre la copia como acto inmoral e ilegal (plagio) y la copia como mecanismo creativo propio de la posmodernidad (arte). Para incidir en ello, tomaremos como ejemplo el caso de *El hacedor* de Borges y el *Remake* de Fernández Mallo.

### 3. *El hacedor* de Borges vs. *El hacedor (de Borges)*, *Remake* de Fernández Mallo

La historia es bien conocida. En 1960 Jorge Luis Borges publica *El hacedor*, un libro compuesto por algo más de medio centenar de fragmentos misceláneos,

<sup>7</sup> En el año 2011, el Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual de Perú (INDECOPI) profirió un fallo acusatorio a Alfredo Bryce Echenique por plagiar dieciséis artículos periodísticos que se habían publicado entre 1986 y 2006 en distintos medios de comunicación, obligándole a pagar una multa de 71 000 soles peruanos (cerca de 43 000 euros).

entre los que encontramos cuentos, reflexiones, poemas y falsas citas; como él mismo reconoce en el epílogo, su obra es una “desordenada silva de varia lección”, plagada de reflejos e interpolaciones (1996: 232). Medio siglo más tarde, Agustín Fernández Mallo da a la imprenta *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011), una obra en la que reescribe el clásico borgiano sin otra pretensión –según sus propias palabras– que la de “desarrollar una serie de ideas e impulsos que responden solo a estímulos y necesidades creativas” (2011b: 36). El libro, publicado por Alfaguara, es retirado a los pocos meses del mercado, atendiendo a los reclamos de María Kodama, viuda de Borges y albacea de su legado, quien considera que el *remake* atenta contra sus derechos de autor.<sup>8</sup>

Desde el punto de vista estructural, tanto el título como el índice de la obra de Fernández Mallo remiten indudablemente a Borges. El *remake* –que, como su propio nombre indica, consiste en versionar una obra anterior (Martín Prada, 2012: 183–189)– no solo asume el nombre de los cincuenta y siete elementos fragmentados que conforman el libro del escritor argentino, sino que los dispone en el mismo orden y posición, confirmando así la unidad del conjunto; la unidad de ese tejido discursivo del que habla Mora y que caracteriza la estructura fragmentada de *El hacedor*.<sup>9</sup>

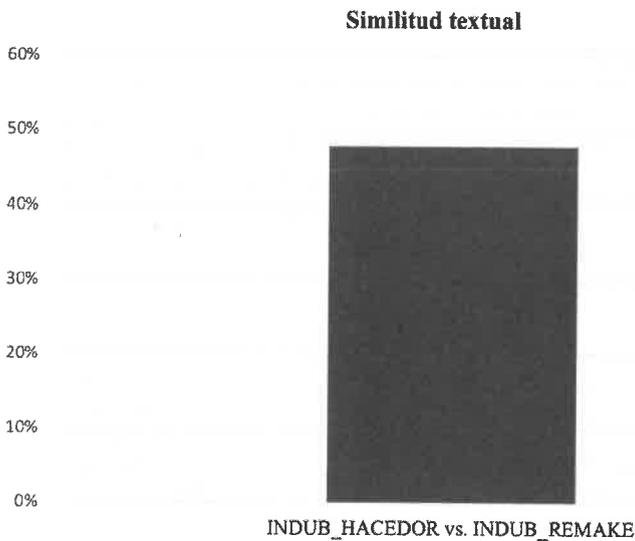
Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, el análisis contrastivo de ambas obras, realizado mediante CopyCatch Gold,<sup>10</sup> permite establecer un porcentaje de similitud textual del 48 % (cercano, por tanto, aunque sin superarlo, al umbral establecido por la lingüística forense para la detección de plagio) y un número llamativo de frases coincidentes, que suponen el 16 % de la obra de Borges, pero tan solo el 7 % de la de Fernández Mallo (Imágenes 1 y 2).<sup>11</sup>

8 Fernández Mallo publica dos versiones de su obra: una en papel, con su correspondiente edición digital, y otra electrónica, enriquecida con una serie de vídeos que él mismo graba con su iPod Nano durante el verano de 2010.

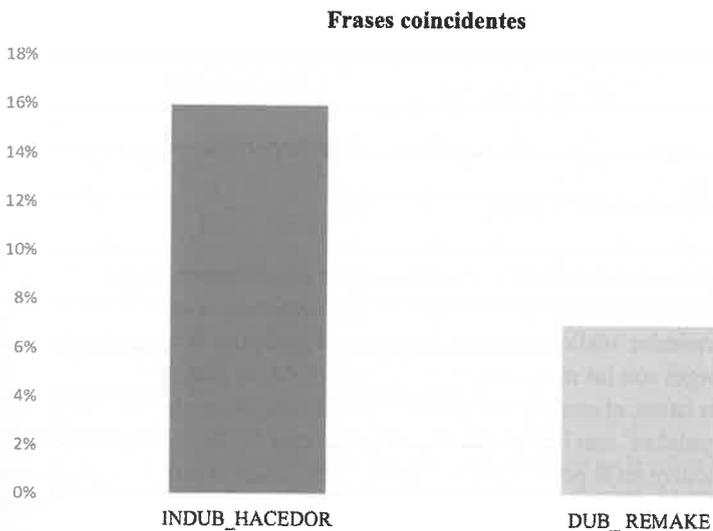
9 La única variación (justificada) se produce en el nombre del primer fragmento, que Borges dedica “A Lugones” y Fernández Mallo al propio Borges, pasando a titularlo “Prólogo”.

10 CopyCatch Gold es una herramienta de análisis textual diseñada por David Woolls (CFL Software Development/Universidad de Birmingham) que permite realizar análisis contrastivos entre dos textos dados (umbral de similitud, vocabulario compartido, vocabulario único, frases coincidentes, etc.).

11 Tal y como postulan los estudios de detección de plagio de la lingüística forense, se ha utilizado una *stoplist* para bloquear las palabras vacías o de función, es decir, aquellas con significado gramatical, como los artículos, los determinantes, las preposiciones o las conjunciones, cuya presencia en ambos textos no respondería, en caso alguno, al acto de copia.

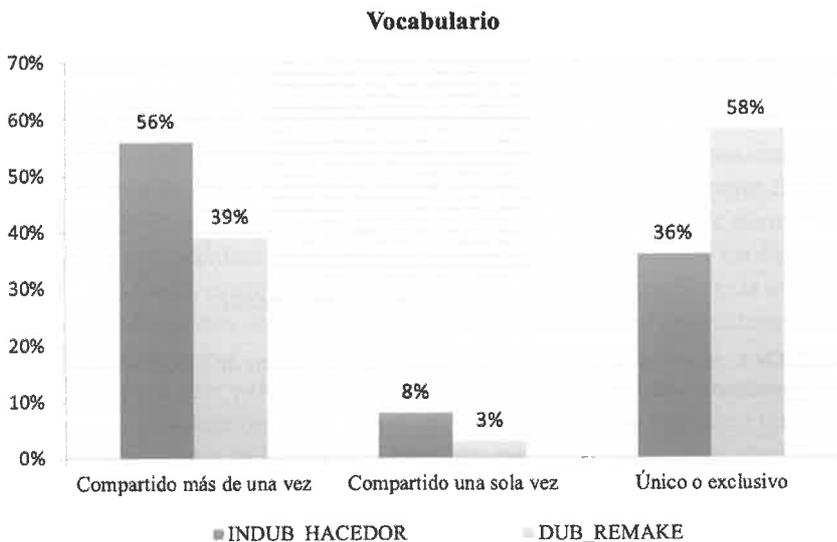


**IMAGEN 1.** Similitud textual (%). Elaboración propia a partir de los datos obtenidos con CopyCatch Gold



**IMAGEN 2.** Frases coincidentes (%). Elaboración propia a partir de los datos obtenidos con CopyCatch Gold

Un análisis más minucioso del vocabulario empleado por ambos autores revela que, si bien hay cierta dependencia o subordinación creativa, también hay mucha originalidad: la obra de Fernández Mallo, que es más del doble de extensa que la de Borges (con 32 362 palabras, frente a las 14 184 de *El hacedor*), presenta un 58 % de vocabulario único y exclusivo, es decir, de vocabulario que no está presente en el original que sirve de base a su *remake* (Imagen 3).



**IMAGEN 3.** Vocabulario (%). Elaboración propia a partir de los datos obtenidos con CopyCatch Gold

Si analizamos cualitativamente el contenido de los diferentes fragmentos que componen ambas obras, observamos que las estrategias de fragmentación utilizadas por Fernández Mallo para apropiarse de esa parte (no tan significativa) de la obra de Borges son las mismas que describíamos en los plagiarios.

En algunos casos, el escritor gallego opta por la reescritura del texto borgiano “palabra por palabra”, con ligerísimas variaciones respecto de los fragmentos originales. Así ocurre en el prólogo y en el epílogo, en donde el acto de apropiación persigue la recontextualización del texto primario (Buenos Aires, 1960) en un nuevo “aquí” (Isla de Mallorca) y “ahora” (2004–2010). También encontramos casos de *verbatim* y copia recontextualizada en algunos relatos en prosa, como ocurre en la falsificación literaria “Del rigor en la ciencia”, que se cita ahora por la

revisión de 2005 (incidiendo en que lo narrado pertenece a la época “pre Google-Earth”), o en el cuento “Parábola del palacio”, en donde la actualización opera al transmutar al poeta en científico, al poema en teoría, a los versos en ecuaciones y a las palabras en letras o cifras; actualización relacionada con el propio autor, pues no olvidemos que Fernández Mallo es licenciado en Ciencias Físicas. Algo similar ocurre en “Borges y yo”, con un Buenos Aires transformado en Isotopo Micronation, que conecta así con el espacio ficcional de *Nocilla Dream* (2006).

En todos estos casos, el *verbatim* y la copia recontextualizada se imponen por encima de la paráfrasis, que queda relegada a un segundo plano. El calco de los elementos es literal o cuasi literal y las modificaciones están relacionadas, principalmente, con la recontextualización de los personajes en un nuevo contexto espaciotemporal (el “yo-Borges” se transmuta en un “yo-AFM”, los mapas se pixelan, el sabor del café da paso al del Cola Cao, las “mitologías del arrabal” se convierten en “mitologías televisivas”...),<sup>12</sup> pero también, aunque en menor medida, con ciertas técnicas propias del parafraseo, como la sinonimia (*entiende > dice, idear > inventar, me cuesta > me importa*, etc.) o la traducción libre (“Ibant obscuri sola sub nocte per umbram” > “No quedaba nadie sobre la faz de la tierra / y de repente, / llamaron a la puerta”). Sirva como ejemplo ilustrativo el análisis comparado del cuento “Borges y yo” (Imagen 4), en donde resaltamos, para una mejor visualización, las coincidencias textuales entre el indubitado borgiano (INDUB\_HACEDOR) y la obra dubitada de Fernández Mallo (DUB\_REMAKE).

---

12 La recontextualización de Fernández Mallo también opera en la esfera más íntima. Si Borges manifiesta que “pocas cosas” le han ocurrido y “muchas” ha leído, Fernández Mallo asume que, en su caso, “pocas” le han ocurrido y “aún menos” he leído (“Epílogo”). Y si el personaje desdoblado de Borges asegura reconocerse “menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra”, el yo-AFM lo hace “más en sus libros” que en el juego de sus pobres interpretaciones” (“Borges y yo”).

**INDUB\_HACEDOR****Borges y yo**

**Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (sí es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.**

**DUB\_REMAKE****Borges y yo**

[1] VERSIÓN narrada:

**Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo, AFM, camino por Isotopo Micronation y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de una cúpula hormigonada o el icono trebolado que señala: Radioactive Zone. De Borges tengo noticias por el correo, y veo su nombre en una terna de ilustres en algunas webs o en un diccionario de aquellos biográficos que aún conservo, y que usábamos antes de vivir en este laberinto bajo tierra. Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y la prosa nipona del siglo II; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo tan visionario que, aun después de muerto, lo convierten en el más ilustre personaje de esa corriente estética llamada apropiacionismo. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil o amistosa, sólo es: Borges vive, se deja vivir, para que yo pueda seguir tramando en él mi literatura y esa literatura me justifica. No me importa admitir que he logrado varias páginas simpáticas o notables, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera de él, sino del lenguaje y la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en él. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque le consta mi perversa costumbre de falsear y magnificar. No le importa. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra; un tigre, un tigre; un isótopo, un isótopo.**

## IMAGEN 4. Continuación

INDUB\_HACEDOR

DUB\_REMAKE

**Yo he de quedar en Borges, no en mí [sí es que alguien soy], y me reconozco más en sus libros que en el juego de mis pobres interpretaciones. Hace años traté de librarme de él y pasé de las mitologías televisivas a los juegos con el tiempo y el infinito en este intestino de cemento, pero esos juegos siempre han sido de Borges y tendré que inventar otros. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o de él. No sé cuál de los dos escribe esta página.**

[2] Versión iconográfica; o como el yoyó que te compraron de niño [imágnalo], que rueda sobre sí mismo a la vez que va y viene entre tu mano y la máxima extensión de la cuerda. Bendito yoyo, ego-ego, yo-yo.

En otras ocasiones, la paráfrasis se convierte en la estrategia principal. “Diálogo sobre un diálogo” es una reelaboración de la conversación que mantienen A y Z sobre la inmortalidad, pero en donde la copia literal queda reducida a algo meramente testimonial (Imagen 5). Y lo mismo ocurre en “*Argumentum Ornithologicum*”, en donde lo único que nos permite conectar textualmente ambos razonamientos sobre la existencia de Dios son ciertas alusiones a los pájaros, que se encontraban, aunque de otro modo, en la versión de Borges.<sup>13</sup>

13 Aunque Fernández Mallo construye muchos de los cuentos sobre la idea que le ha sugerido la lectura del original borgiano, en la mayoría de los casos ni copia ni parafrasea, solo reinterpreta. Un claro ejemplo sería “Los espejos velados”.

---

**INDUB\_HACEDOR**

---

**Diálogo sobre un diálogo**

A. —Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que **la muerte del cuerpo es del todo insignificante** y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

**Z (burlón).** —Pero sospecho que al final no se resolvieron.

**A (ya en plena mística).** —**Francamente no recuerdo** si esa noche nos suicidamos.

---

**DUB\_REMAKE**

---

**Diálogo sobre un diálogo**

A. —En efecto, estábamos solos en la taberna, nos habíamos enzarzado en la discusión acerca de la existencia de la inmortalidad, y Billy the Kid se levantó para salir al porche; sus espuelas avanzaron sobre el entarimado con un sonido que me levantó dolor de muelas. Casi inmediatamente, lo seguí, me senté en la otra mecedora, a su izquierda. Permanecimos en silencio hasta que el atardecer surtió efecto en nuestros rostros, reduciéndolos a trazos o meros esquemas que venían a igualarnos. Yo miraba el desierto y lo hacía símbolo del futuro que entre nosotros pronto daría comienzo [aunque aún no lo sabía con certeza]. Entonces él continuó: «Pat, **la muerte del cuerpo es del todo insignificante**, es el acontecimiento más nulo que le puede suceder a una persona», al mismo tiempo que jugaba a rotar el tambor de su revólver para emitir el clásico clic-clic que, él lo sabía, tan nervioso me pone.

Para no continuar oyéndolo, no pude sino decirle, «si tan seguro estás de la inmortalidad, no tendrás inconveniente en que te dispare, ¿no?». A lo que él replicó, «no tengo inconveniente alguno, lo único que me apena es que no tengas agallas para dispararme por la espalda». Entonces se levantó y echó a andar con la intención de desdibujarse en el desierto.

Mientras yo, confiado, sacaba mi revólver, él se giró súbitamente y desenfundamos al mismo tiempo.

**Z (burlón).** —Está claro que al final le mató, ¿no?

**A (ya en plena mística).** —**Francamente, no recuerdo** muy bien quién mató a quién porque en ese momento fuimos la misma persona.

---

El resumen y su máxima expresión, la elipsis, también aparecen en el *remake* borgiano. El poema “A Luis de Camoens” queda reducido a cinco palabras del original: “ajeno a toda humana mutación” (Imagen 6). “El otro tigre” se condensa en la secuencia alfanumérica del ISBN de una edición de *El hacedor* (“84-206-3333-X”). Y “Delia Elena San Marco” y “Elvira de Alvear” desaparecen por completo, con un “éste me lo salto” y un “a ti no te conozco”, respectivamente.

| INDUB_HACEDOR   | DUB_REMAKE   |
|---|--|
| <p><b>A Luis de Camoens</b><br/>           Sin lástima y sin ira el tiempo mella<br/>           las heroicas espadas. Pobre y triste<br/>           a tu patria nostálgica volviste,<br/>           oh capitán, para morir en ella<br/>           y con ella. En el mágico desierto<br/>           la flor de Portugal se había perdido<br/>           y el áspero español, antes vencido,<br/>           amenazaba su costado abierto.</p> <p>Quiero saber si aquende la ribera<br/>           última comprendiste humildemente<br/>           que todo lo perdido, el Occidente<br/>           y el Oriente, el acero y la bandera,<br/>           perduraría (<b>ajeno a toda humana<br/>           mutación</b>) en tu Eneida lusitana.</p> | <p><b>A Luis de Camoens</b><br/>           A LUIS de<br/>           Camoens<br/> <b>(ajeno a toda humana Mutación)</b></p> |

IMAGEN 6. Análisis comparado de “A Luis de Camoens”. Fuente: CopyCatch Gold

Fernández Mallo, al igual que los plagiarios más avezados, también opta en otros muchos casos por la amplificación creativa. En *Dreamtigers*, el original borgiano opera como un texto dentro de la propia ficción; aunque aparece en cursiva, la literalidad no es tal, pues Fernández Mallo aplica en él los mismos mecanismos de recontextualización antes comentados. Y en *Blind Pew*, el texto primigenio, que ahora sí se reproduce fiel al original, se convierte en un mero instrumento para viajar “por las lenguas conocidas del planeta”, gracias a las traducciones que del mismo ofrece el traductor de Google.

Pero, como hemos comentado antes, y tal y como se desprende del porcentaje de vocabulario compartido y de frases coincidentes, la reescritura de Fernández Mallo es tan personal e íntima que en la mayoría de los casos no hay vinculación alguna entre el texto original y el derivado, más allá de la simple coincidencia del título. Así ocurre en la mayor parte de los poemas: “Oda compuesta en 1960”, “La lluvia”, “In memoriam A. R.”... En este último caso, el homenaje al texto borgiano se manifiesta a través de un alfabeto al que le faltan, precisamente, las letras A y R.

Fernández Mallo reinventa la obra de Borges partiendo de lo que el título le sugiere. El título actúa a modo de heraldo, ya que sirve para recordarnos que la construcción de un objeto siempre es, en mayor o menor medida, “la resultante de algo encontrado, algo manipulado y algo inventado, operado a través de un conocimiento que es combinación de lo artístico, lo científico y lo revelado” (Fernández Mallo, 2018: 190). De hecho, la reescritura de *El hacedor* no solo opera sobre residuos borgianos, sino que los materiales están tomados de otros muchos lugares, en su mayoría no literarios. Así ocurre en el “Poema de los dones”, transformado en el sonido de unas campanas que concluyen con la icónica canción del anuncio de *Lacasitos* (Imagen 7). En “A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell”, construido sobre una frase –con matices poéticos– extraída del prospecto de una crema hidratante para los ojos (“Respetar el PH / de las lágrimas”). En “A un viejo poeta”, que parte de una intertextualidad de Bécquer. En “El arrepentimiento de Heráclito”, que reproduce fragmentos de las comunicaciones emitidas y recibidas desde las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. En “Las uñas”, con fragmentos tomados del largometraje *Inland Empire*, del director estadounidense David Lynch. En “El enemigo generoso”, que se elabora sobre las sucesivas traducciones del encabezado de emergencia del díptico encontrado en un avión. En “Los Borges”, que recopila toda una lista de grupos musicales que llevan esa misma estructura sintáctica (Los Ramones, Los Doors, Los Nikis...). O en “Lucas, XXIII”, donde se reproduce el mítico formato de una quiniela de fútbol (Imagen 8).

| INDUB_HACEDOR  | DUB_REMAKE  |
|--|---|
| <p><b>El poema de los dones</b><br/>           Nadie rebaje a lágrima o reproche<br/>           esta declaración de la maestría<br/>           de Dios, que con magnífica ironía<br/>           me dio a la vez los libros y la noche.<br/>           De esta ciudad de libros hizo dueños<br/>           a unos ojos sin luz, que sólo pueden<br/>           leer en las bibliotecas de los sueños<br/>           los insensatos párrafos que ceden<br/>           las albas a su afán. En vano el día<br/>           les prodiga sus libros infinitos,<br/>           arduos como los arduos manuscritos<br/>           que perecieron en Alejandría.<br/>           De hambre y de sed (narra una historia griega)</p>  | <p><b>El poema de los dones</b><br/>           dON, don,<br/>           ding ding don<br/>           don, don,<br/>           [toma Lacasitos]<br/>           don, don<br/>           ding ding don<br/>           [verás qué buenos están]</p> |
| <p>muere un rey entre fuentes y jardines;<br/>           yo fatigo sin rumbo los confines<br/>           de esa alta y honda biblioteca ciega.<br/>           Enciclopedias, atlas, el Oriente<br/>           y el Occidente, siglos, dinastías,<br/>           símbolos, cosmos y cosmogonías<br/>           brindan los muros, pero inútilmente.<br/>           Lento en mi sombra, la penumbra hueca<br/>           exploro con el báculo indeciso,<br/>           yo, que me figuraba el Paraíso<br/>           bajo la especie de una biblioteca.<br/>           Algo, que ciertamente no se nombra<br/>           con la palabra azar, rige estas cosas;<br/>           otro ya recibió en otras borrosas<br/>           tardes los muchos libros y la sombra.<br/>           Al errar por las lentas galerías<br/>           suelo sentir con vago horror sagrado<br/>           que soy el otro, el muerto, que habrá dado<br/>           los mismos pasos en los mismos días.<br/>           ¿Cuál de los dos escribe este poema<br/>           de un yo plural y de una sola sombra?<br/>           ¿Qué importa la palabra que me nombra<br/>           si es indiviso y uno el anatema?<br/>           Groussac o Borges, miro este querido<br/>           mundo que se deforma y que se apaga<br/>           en una pálida ceniza vaga<br/>           que se parece al sueño y al olvido.</p> |   |

| INDUB_HACEDOR  | DUB_REMAKE  |
|--|---|
| <b>Lucas, XXIII</b>  | <b>Lucas, XXIII</b>   |
| Gentil o hebreo o simplemente un hombre<br>cuya cara en el tiempo se ha perdido;<br>ya no rescataremos del olvido<br>las silenciosas letras de su nombre.<br>Supo de la clemencia lo que puede<br>saber un bandolero que Judea<br>clava a una cruz. Del tiempo que antecede<br>nada alcanzamos hoy. En su tarea<br>última de morir crucificado,<br>oyó, entre los escarnios de la gente,<br>que el que estaba muriéndose a su lado<br>era Dios y le dijo ciegamente:<br>Acuérdate de mí cuando vinieres<br>a tu reino, y la voz inconcebible<br>que un día juzgará a todos los seres<br>le prometió desde la Cruz terrible<br>el Paraíso. Nada más dijeron<br>hasta que vino el fin, pero la historia<br>no dejará que muera la memoria<br>de aquella tarde en que los dos murieron.<br>Oh amigos, la inocencia de este amigo<br>de Jesucristo, ese candor que hizo<br>que pidiera y ganara el Paraíso<br>desde las ignominias del castigo,<br>era el que tantas veces al pecado<br>lo arrojó y al azar ensangrentado. | LUCAS-PEDRO — X<br>Lucas-Mateo — X<br>Lucas-Pablo — I<br>Lucas-Judas — I<br>Lucas-Santiago — I<br>(o el origen<br>de la Quiniela) |

IMAGEN 8. Análisis comparado de “Lucas, XXIII”. Fuente: CopyCatch Gold

Mención especial merece sin duda “Mutaciones”, el cuento más extenso de todos los que reescribe Fernández Mallo y con el que pone en práctica, mejor que en ningún otro, su idea de *nomadismo estético* (que, recordemos, es para él la culminación del apropiacionismo). Si el cuento de Borges aborda la degradación de los objetos convertidos en símbolos, como la flecha, el lazo o la cruz, el de Fernández Mallo propone un recorrido por recorridos pasados, en los que el acto de reescritura trasciende lo textual para adentrarse en la esfera de lo visual y tecnológico. El acto de reescritura se convierte así, como lo ha denominado Mora, en un claro ejemplo de *collage afterpop* (2011: 272). El cuento se divide en tres partes: en la primera se reproduce, a través de Google Earth, la célebre caminata que realizó Robert Smitson por Passaic en 1967, gracias a la cual logró

redefinir la idea de *monumento* en el arte; en la segunda se recrean esos mismos movimientos, pero realizados ahora en el entorno de una central nuclear de Tarragona en la que, en 2008, se habían detectado partículas radioactivas (partículas que siguen vigentes en elementos elevados ahora a la categoría de *monumento*); y en la tercera, el viaje discurre, a través de la pantalla de un *iphone*, por los *escenarios-monumento* de la película *La aventura*, rodada en 1959 en una pequeña isla llamada Lisca Bianca. El relato de Fernández Mallo simboliza a la perfección su idea de *nómada*, tal y como lo describe en su *Teoría general de la basura*: “aquel que, a medida que avanza, estudia y mapea su entorno”; lo cual resulta paradójico, pues “al mismo tiempo que construye un territorio –está dentro de la ruta, pertenece a ella–, se convierte en antropólogo del territorio –está fuera del mapa, se distancia a fin de poder explicarlo” (2018: 222).

#### 4. Conclusiones

Como he tratado de demostrar a lo largo de estas páginas, apropiacionistas y plagiarios utilizan unos mismos mecanismos de copia para componer sus obras. Mecanismos vinculados a la fragmentación, ya sea para copiar literalmente el texto de otro o para parafrasearlo, seccionarlo, resumirlo o ampliarlo. Pero a pesar de estas similitudes compositivas, las obras de unos y otros se sitúan en esferas bien distintas.

El plagiario copia de manera encubierta, tratando de apoderarse de la obra de otro, sin ningún interés creativo. Su producto, por tanto, no es original. El apropiacionista, sin embargo, no oculta el acto de copia, pues precisamente su intención es que se reconozca en su obra la herencia anterior. Su acto de usurpación manifiesta pretende recontextualizar el texto para desvincularlo de cualquier prejuicio crítico; y precisamente ahí reside su originalidad. Lo copiado, además, es lo accesorio, pues en la diferencia reside precisamente lo sustancial.

El estudio comparado de *El hacedor* de Borges y el *Remake* de Fernández Mallo es un claro ejemplo de ello. Fernández Mallo reconoce abiertamente que su obra es una reelaboración de la de Borges y, en consecuencia, mantiene inmutables los elementos más visibles, como son el título y la estructura. La parte textualmente coincidente no supera ese umbral de similitud del 50 % establecido por la lingüística forense para la detección de plagio; pero es que, además, las frases coincidentes (el 16 % de la obra de Borges) solo representan el 7 % del total de su obra, en la que un 58 % del vocabulario es totalmente independiente. Su reescritura es el resultado de un *remix* de elementos tomados de la obra de Borges, pero también de otros libros, otras películas y otros objetos de la vida cotidiana. Su obra es un claro ejemplo, como explica en su *Teoría general de la*

*basura*, de cómo casi todos los objetos producidos por una cultura se encuentran, en mayor o menor medida, en un estado de *mezcla*: “lo habitual es que la construcción de un objeto sea la resultante de algo encontrado, algo manipulado y algo inventado, operado a través de un conocimiento que es combinación de lo artístico, lo científico y lo revelado” (2018: 190).

Desde el punto de vista lingüístico, ¿la obra de Fernández Mallo es un plagio? No, en absoluto. Desde el punto de vista literario, ¿es original? Sí, por supuesto. ¿Pero qué ocurre desde el punto de vista legal? Aunque los argumentos jurídicos empleados por los abogados de Kodama para conseguir que Alfaguara retirara del mercado la obra de Fernández Mallo nunca han trascendido, parece lógico pensar –y así lo entiende también Becerra (2012: 199)– que alegaran el uso indebido de una obra derivada o, incluso, la referencia no autorizada a una marca registrada, pero en ningún caso el plagio. No debemos olvidar que la ley española de Propiedad Intelectual se enmarca dentro del modelo continental de los derechos de autor, que, frente al modelo anglosajón del *copyright*, entiende la propiedad intelectual como un derecho inalienable de la persona, es decir, como un interés individual, no colectivo (Miró Llinares, 2007: 123–135). Este derecho engloba una serie de facultades patrimoniales, relacionadas con la explotación comercial o el aprovechamiento de la obra, pero también una serie de facultades morales que tienen que ver, fundamentalmente, con su paternidad e integridad. De este modo, aunque el acto apropiacionista es siempre el mismo, el derecho anglosajón podría llegar a permitirlo, amparándose en la figura del *fair use*, mientras que nuestro ordenamiento jurídico lo tendría más difícil, pues la creación de una obra derivada exige siempre la autorización expresa del autor primigenio (Temiño Ceniceros, 2015: 122). Es decir, que tal vez estemos ante un simple acto de torpeza por parte de Alfaguara, que debería haber solicitado a María Kodama permiso para publicar, difundir y vender el *remake* de Fernández Mallo. Aunque, por supuesto, esta podría haberse negado.

Me veo obligada a recordar aquí las palabras de Fernández Mallo en los agradecimientos de *Nocilla Lab* y que, tras estas reflexiones, cobran aún mayor importancia: “Gracias a las editoriales que han creído en mí, y al grupo Nutrexpá por permitirme usar la palabra Nocilla con propósitos creativos. También gracias a la comprensión de los autores de cuyos textos me he valido para componer estos libros; sin ella nunca podrían haber llegado al público” (2009: 179). Y es que ahí, en el permiso y la comprensión, reside el *quid* de la cuestión.

Nos encontramos, por tanto, ante dos preocupaciones difíciles de conciliar: la libertad creadora y la protección de la propiedad intelectual. Una tensión no resuelta que pone de manifiesto, una vez más, que la ley va por detrás de la realidad.

## Bibliografía

- Becerra, Eduardo (2012), "Kodama versus Fernández Mallo: del capital simbólico al precio de las obras", *Variaciones Borges*, 33, pp. 195-209.
- Borges, Jorge Luis (1966), "El hacedor (1960)", en *Obras completas II (1952-1972)*, Barcelona, Emecé, pp. 155-221.
- Fernández Mallo, Agustín (2009), *Nocilla Lab*, Madrid, Alfaguara.
- Fernández Mallo, Agustín (2011a), *El hacedor (de Borges)*, *Remake*, Madrid, Alfaguara.
- Fernández Mallo, Agustín (2011b), "Motivos para escribir *El hacedor (de Borges)*, *Remake*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 729, pp. 29-36.
- Fernández Mallo, Agustín (2018), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Garayzábal Heinze, Elena, Sheila Queralt y Mercedes Reigosa Riveiros (2019), *Fundamentos de la Lingüística forense*, Madrid, Síntesis.
- Marquina, Montse y Sheila Queralt (2014), "Similarity threshold to detect plagiarism in Spanish", *RAEL. Revista electrónica de lingüística aplicada*, 13 (1), pp. 79-95
- Martín Prada, Juan (2001), *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*, Madrid, Fundamentos.
- Martín Prada, Juan (2012), *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal.
- Miró Llinares, Fernando (2007), "El futuro de la propiedad intelectual desde su pasado: La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet", *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad Miguel Hernández*, 2, pp. 103-155.
- Mora, Vicente Luis (2011), "El MetaRemake: relecturas transatlánticas y transmedia de Borges", *Boletín hispánico helvético*, 17-18, pp. 259-278.
- Mora, Vicente Luis (2015), "Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 783, pp. 91-103.
- Temiño Cenicerros, Ignacio (2015), *El plagio en el derecho de autor*, Pamplona, Civitas.
- Turell, M. Teresa (2005), "El plagio en la traducción literaria", en M. Teresa Turell (ed.), *Lingüística forense, lengua y derecho. Conceptos, métodos y aplicaciones*, Barcelona, IULA/Universitat Pompeu Fabra, pp. 275-298.