

## EL PLAGIO LITERARIO Y SUS POLÉMICAS: UN CASO ARGENTINO, UN CASO ALEMÁN

## LITERARY PLAGIARISM AND ITS DEBATES: AN ARGENTINEAN CASE, A GERMAN CASE

Soledad Pereyra  
Universidad de Passau

### ABSTRACT

This article proposes an analysis of the novels *Bolivia Construcciones* (2006) by Bruno Morales, pseudonym of the Argentine Sergio Di Nucci, and *Axolotl Roadkill* (2010) by the German Helene Hegemann. These are two novels that coincide in initiating the authors in their literary careers as recognized writers, which were also positively read initially, recognizing their literary value, which also proved innovation within their national literary fields for the issues they addressed through fiction, although shortly after, they were devalued by accusations of plagiarism. Here, plagiarism as a concept of evaluation imposes itself as a variable for literary reading that diverges from the (especially current) modes of literary writing. Through the textual analysis in relation to the accusations of plagiarism that they faced and the consideration of the literary polemics around them from the perspective of literary sociology, we explore the implications of the debate, the legitimacy of the category of plagiarism as a value-defining factor and the potential of reading notions closer to the modes of ultra-contemporary writing, such as Goldsmith's *uncreative writing*.

**Key words:** plagiarism, novel, uncreative writing, Di Nucci, Hegemann.

## RESUMEN

En este artículo se propone el análisis de las novelas *Bolivia Construcciones* (2006) de Bruno Morales, pseudónimo del argentino Sergio Di Nucci, y *Axolotl Roadkill* (2010) de la alemana Helene Hegemann. Se trata de dos novelas que coinciden en iniciar a los autores en sus carreras literarias, en tanto escritores reconocidos. Además, estas novelas resultaron innovadoras dentro de sus campos literarios nacionales por las temáticas que abordaban y fueron leídas positivamente al publicarse, reconociendo su valor literario, aunque luego, muy rápidamente, fueron desvaloradas por acusaciones de plagio. El plagio como concepto de valoración se impone aquí como una variable de la lectura literaria que resulta divergente de los modos (especialmente actuales) de escritura. A través del análisis textual en relación con las acusaciones de plagio que enfrentaron las novelas y de la consideración de las polémicas literarias alrededor de sus autores, exploramos las implicaciones del debate, la legitimidad de la categoría de plagio como definidora de valor y la potencialidad de nociones más cercanas a los modos de la escritura ultracontemporánea, tales como la de *escrituras no-creativas* de Goldsmith.

**Palabras clave:** plagio, novela, escrituras no-creativas, Di Nucci, Hegemann.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2020.

**Cómo citar:** Pereyra, Soledad (2020), «El plagio literario y sus polémicas: un caso alemán, un caso argentino», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 464-494.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.020>

## INTRODUCCIÓN

A pesar del lugar que ocupan el dialogismo (Bajtin et al., 1991; 1995), la transtextualidad y la intertextualidad (Genette, 1989; 2001) dentro de la reflexión crítica actual, que entiende estas estrategias como marcas inherentes y en parte inevitables en la literatura contemporánea, se mantiene estable entre los agentes de la crítica una fuerte censura frente a obras que por su ambiguo uso de otros textos, la imitación o la no-explicitación de las fuentes, son categorizadas como plagio. Esta categoría es en principio importada en el campo literario, ya que se construye a partir de las normas y pautas jurídicas, pero como la práctica nos muestra, nunca es totalmente extranjera en el mundo de la literatura.

Así, esta historia ha sido cientos de veces contada. Un escritor presenta su nueva obra, en gran parte de los casos esa obra es una novela y la primera recepción es óptima; se reconoce rápidamente la originalidad del nuevo artista y se le celebra con diversos reconocimientos. Los reseñistas recomiendan fervorosamente esa nueva novela en los suplementos culturales, los periodistas realizan entrevistas con el autor en la televisión, las cadenas de librerías lo exhiben como éxito de ventas, los críticos comienzan a darle espacio en la discusión literaria del momento e, inclusive, se laurea con algún premio nacional. Hasta que un día llega un lector, muchas veces ignoto y diletante, quien tímidamente indica las sospechosas coincidencias que ha encontrado entre la nueva novela y otro texto. La polémica se desata y todos se enfrentan en el campo de batalla con su artillería: los críticos con sus argumentos especializados, que en gran parte justifican el recurso utilizado y confirman haberlo reconocido; los lectores con su risa irónica o bien su indignación por sentirse engañados; los magistrados del derecho con los argumentos que acusan al autor de la nueva obra de faltar al derecho moral y patrimonial de la obra original, y luego las editoriales que buscan una solución al posible conflicto legal e intentan seguir con la venta de esa tirada de miles de libros nuevos. Esta breve narración que perfila en singular una multiplicidad de casos similares da cuenta de aquello que la crítica francesa Maurel-Indart enuncia en las primeras páginas de su pormenorizado estudio sobre el plagio: las polémicas por plagio no se reducen a cuestiones literarias, sino que representan una cuestión social con implicancias jurídicas, económicas y técnicas. Al mismo tiempo, estas remiten también a nuevas formas

de escritura y de lectura aceleradas por las posibilidades de descarga, puesta en línea y otros procedimientos del mundo digital actual (Maurel-Indart, 2014:15).

A través del plagio fueron leídas las novelas *Bolivia construcciones* (2006) de Bruno Morales —pseudónimo del argentino Sergio Di Nucci— y *Axolotl Roadkill* (2010) de la alemana Helene Hegemann. Estas producciones, que fueron publicadas con pocos años de distancia, aparecieron como dudosas frente a los presuntos límites de los criterios literarios de la transtextualidad y desataron polémicas que migraron desde los nichos del periodismo y el cotilleo de las redes sociales, hacia los debates en producciones académicas y en instancias de consagración como las de los premios literarios. El presente trabajo analiza desde una perspectiva comparatista el vínculo intertextual de ambas obras con sus textos fuente, la final resolución de la acusación de plagio, la polémica que envolvió la recepción de las novelas y en qué puntos los casos presentan coincidencias o diferencias que deberían leerse como variables dentro de los procesos de discusión por plagio. Finalmente, discutiremos el plagio como categoría constitutiva de la llamada *escritura no-creativa* (Goldsmith, 2011) que caracteriza a la narrativa actual y se ha naturalizado como práctica habitual que remite al mundo digital en el que vivimos.

## 1. MÉTODOS

El punto de partida en la historia de la literatura es también ya conocido. Con el paso a la Modernidad —en tanto los procesos históricos, políticos y sociales que resultaron en la autonomía relativa y especialización del campo literario, además de la concepción del sujeto como individuo único y original— perderá la *imitatio* (μίμησις)<sup>1</sup> su carácter de valor ponderable dentro de la escritura que definiremos como literaria. Esta cuestión se profundiza aún más a partir del Romanticismo y su concepción del artista como fuente iluminadora sobre aquello que mira (Abrams, 1976), donde la configuración estética a través de su subjetividad, totalmente única, resultaba en el carácter relevante y ponderable de la obra.

De forma paulatina, aunque sostenida, la originalidad pasa a ser el modo coherente y el valor estable presupuesto en la actividad artística. A partir de la Modernidad entonces y hasta el surgimiento de las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX la opinión

---

<sup>1</sup> Aunque históricamente el concepto tiene sus orígenes en Platón y Aristóteles y fue fundamental en las prácticas de composición de la Antigüedad y la Edad Media, lo entenderemos también de manera generalista como el estudio, el uso conspicuo y la imitación de técnicas, rasgos reconocibles y modos propios de modelos ejemplares de la literatura con el fin de definir la propia filiación genérico-poética (Reiff 1959).

general adoptada en torno al arte propondrá la originalidad como valor significativo en relación con el acto artístico:

La era del plagio autorizado, aunque vergonzante, culmina con la Revolución y la emergencia de todas las formas de la propiedad individual. Si bien todavía en el siglo XVIII la lista de los plagios sigue siendo larga, se trata del último aliento de copiadores impunes. Hasta entonces, el arte era un homenaje de la creación al Creador, una repetición imitativa de la creación. El siglo XVII asiste a la llegada del individuo, que reivindica para sí la propiedad de su obra (Maurel-Indart, 2014:33).

El traspaso es entonces entre la figura de un escribiente a la figura del autor como garantía ontológica de una verdad original.<sup>2</sup> Con el advenimiento de la idea del sujeto individual como autor de la obra artística, llega consecuentemente la noción de propiedad sobre su producción, tal como apunta Maurel-Indart. Y es en este punto, ya con la Ley de Reina Ana (1710), donde comienza a gestarse la noción de *copyright*<sup>3</sup> particularmente valiosa para analizar el plagio y su aparente vigencia en algunos debates literarios actuales.

A comienzos del siglo XX, la reincorporación de la copia y la imitación como técnicas y estrategias formales de la creación artística por parte de las vanguardias (futurismo, dadaísmo, música concreta), las teorizaciones sobre la intertextualidad y la concepción dialógica del artefacto literario de los formalistas rusos y, un poco después, una segunda oleada vanguardista, confirman la indiscutible historicidad de la originalidad como valor en el arte.

En relación con la intertextualidad, noción esencial para el análisis de las polémicas en torno a las novelas de Hegemann y Di Nucci, se puede rastrear su origen teórico en los trabajos de Mijail Bajtín quien planteó el dialogismo al señalar que «[p]ara buscar un camino hacia su sentido y su expresión, el discurso atraviesa diversas expresiones y acentos extraños; está de acuerdo con ciertos elementos, en desacuerdo con otros, y en este proceso de dialogización puede dar forma a su imagen y a su tono estilísticos» (Bajtín, 1989). Tomando como ejemplo las novelas de Dostoievski, Bajtín reconoció por detrás un proceso de escritura basado en la heterogeneidad que atraviesa todo discurso, que siempre dialoga con otro anterior.

---

<sup>2</sup> Por razones de espacio y porque excede el enfoque de nuestra investigación, no ahondaremos sobre la función autor, aunque remitimos al clásico texto de Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur? » (1969).

<sup>3</sup> La voz inglesa *copyright* designa a los derechos de un titular para explotar una obra. Esto significa que el concepto no contempla necesariamente la propiedad moral de la obra, que incluiría al creador (quien puede no coincidir con el titular de *copyright*). En la actualidad de utiliza el signo tipográfico © para marcar una obra sujeta a *copyright*.

Julia Kristeva fue la primera crítica que definió explícitamente y acuñó el término intertextualidad, particularmente en su *Seméiōtiké* (1969), a partir de su trabajo con los formalistas rusos. Kristeva retomó la idea del dialogismo de Bajtín y la redefinió como intertextualidad, es decir que los textos también dialogan entre sí y crean significados a partir del intercambio de ideas y lecturas, incluso a partir del uso de idénticos significantes. Kristeva planteaba que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (Kristeva, 1978:190).

Desde los estudios de teoría literaria, la obra de base estructuralista de Genette (1989, 2001) ha fundado un discurso de especialidad sobre la relación entre los textos, que debe entenderse por medio de la categoría de la transtextualidad, a partir de la cual él deslindó cinco formas de la transtextualidad: intertextualidad, paratextualidad, hipertextualidad, metatextualidad y architextualidad. A grandes rasgos podemos señalar que Genette menciona la cuestión del plagio muy lateralmente desde dos partes distintas del texto: en relación con la materia textual literaria en sí (por ejemplo, la novela) y en relación con el paratexto, específicamente con el nombre de autor. Sobre este último, indica que plagio «consiste en atribuirse falsamente, y por lo tanto ‘firmar’ con su propio nombre la obra de otro» (Genette, 2001:44). En cuanto a la hipertextualidad, la entiende como «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989:14). En relación con el concepto paraguas de transtextualidad, así como los conceptos de Genette han sido determinantes en la especificación de un discurso sobre este recurso literario, simultáneamente exponen la imprecisa extensión de lo que pretenden designar: ¿por dónde se encuentra la frontera que limita un espacio donde ya no podemos hablar de intertextualidad sino de copia o, si se quiere, de plagio? Por ejemplo, el pastiche, una de las técnicas propias de la transtextualidad caracterizada por Genette y común a la escritura literaria contemporánea, podría funcionar plenamente como tal (sin correr el riesgo de ser considerado plagio) solo cuando hubiese establecido, entre el autor y el público, el contrato de pastiche que sella la copresencia cualificada, en algún lugar y bajo alguna forma, del nombre del que hace el pastiche y del que es objeto del pastiche: aquí X deriva de Y (Genette, 1989).

En el campo literario, la consideración del plagio suele provocar polémicas porque además de la supuesta infracción a las formas de la *literariedad* moderna que demanda originalidad, presupone la inclusión en el juicio crítico de categorías extraliterarias,

especialmente las provenientes del Derecho. Desde el ámbito jurídico, el plagio supone una conducta deshonesta, con dolo, donde se han transgredido tanto el derecho moral como el patrimonial del autor del texto fuente.

La noción de plagio tiene injerencia en el campo literario, en tanto el objeto literatura se construye en una práctica social que trae consigo actividades comerciales y derechos y deberes de sus participantes que, aunque deben legislarse, no por ello deberían integrar obligatoriamente las variables de evaluación estética del artefacto literario. En el marco de un caso de plagio, una persona determinada se atribuye la autoridad de una obra creada, en buena parte o totalmente, por una persona distinta o incluso conocida, lo cual conlleva la acusación de actividad ilícita desde un costado legal, pero cabe preguntarse: ¿es también ilícito desde la valoración literaria?

Desde una perspectiva propia de la sociología literaria, Maurel-Indart reconoce, como dijimos, las variables históricas inherentes a la definición misma de literatura y la valoración literaria donde se superponen ámbitos (jurídicos, estéticos y económicos) como cuestiones que agudizan la polémica, aquello que nosotros vemos como la variable de la teoría literaria. En sus palabras:

En el siglo XX, las nociones de collage, escritura lúdica e intertextualidad se agregan a la confusión y complican cualquier investigación sobre las fuentes. La noción de propiedad literaria y artística sufre un desvío que se encuentra también en la música, con el *sampling*, método muy discutido de reapropiación apenas reconocible de extractos breves «remixados» (Maurel-Indart, 2014:47).

Esta autora, quien sostiene una postura de defensa de los derechos de autor, ve cómo la «propiedad» sufre un desajuste, una suerte de atentado en relación con su origen, con el borramiento de un creador. La anormalidad proviene, en sus términos, de un método que viene de la música y ha sido tomado por la literatura, justamente el *sampling*, recurso que, como veremos más abajo, está vinculado a la escritura de Hegemann y Di Nucci/Morales. Así también, Maurel-Indart exhibe como sospecha una posible relación entre las cada vez más frecuentes prácticas de plagio y la vorágine del mercado del libro actual, que echaría por tierra toda justificación a través de una estrategia transtextual basada en motivos puramente estéticos y sostendría el plagio como un recurso fraguado a la luz de las presiones editoriales: «Conscientes de las realidades del mercado, algunos autores ceden a la tentación del plagio para escribir con rapidez libros ‘rentables’» (Maurel-Indart, 2014: 49).

Determinar el límite aceptable de técnicas artísticas totalmente incorporadas y difundidas tales como el collage y el pastiche, resulta por demás difícil. El intento de realizar



esta operación, deriva en un esfuerzo aún más infructuoso si lo pensamos en el marco de una era digital, donde la escritura literaria se nutre constantemente del archivo siempre cooperativo que es internet y donde se vuelve a pensar la naturaleza misma de la creación, incluso a partir de la idea de mera reproducción. Como sostiene Kevin Perromat:

El plagio, categoría interpretativa de los tiempos de crisis, se muestra especialmente presente en nuestra época, período marcado por cambios tecnológicos considerables y de transformaciones radicales de los paradigmas de (re)producción y recepción que han acentuado una señalada debilidad de la figura del autor (Perromat Agustín, 2007).

A partir del reconocimiento de esta nueva realidad en la escritura literaria que supone, simultáneamente, otra forma de lectura, el crítico conceptualista Kenneth Goldsmith propone el concepto de escrituras no-creativas o su versión anglosajona, *uncreative writing*, en un monográfico titulado *Uncreative writing: managing language in the digital age* (2011). Para Goldsmith, estrategias como el plagio, la apropiación, la replicación, la piratería, el sampling, son modos de composición surgidos como estrategia frente a un entorno cultural basado en el intercambio de archivos, la cultura de los medios de comunicación, el sampleo generalizado y la replicación digital (Goldsmith 2011). La escritura no-creativa pone en primer lugar estos modos de escribir que los autores están explorando al renunciar voluntariamente a la noción de creatividad original como consigna de valor literario, cuestión impensable en el pasado más o menos reciente, dentro de las prácticas de la literatura moderna.

## 2. ANÁLISIS

### 2.1 EL CASO ARGENTINO: *BOLIVIA CONSTRUCCIONES* DE BRUNO MORALES

Al considerar el reducido panorama de publicaciones que incorporan la imagen del inmigrante latinoamericano en la literatura argentina actual, esto es la representación de la actual tendencia inmigratoria hacia Argentina, se vuelve comprensible que una novela como *Bolivia Construcciones* (2006) haya generado grandes repercusiones al publicarse. En un primer momento, obtuvo la aceptación e interés por tres instancias de recepción diferentes, pero no totalmente ajenas: el público lector y los medios masivos, una editorial (Sudamericana) perteneciente al más poderoso conglomerado editorial (Penguin Random House) y la crítica



académica. Esta primera instancia de reconocimiento le valió a Bruno Morales, alias usado por Sergio Di Nucci, el premio Novela 2006/2007 concedido por el periódico argentino *La Nación* junto con editorial Sudamericana por sus *Construcciones*. La distinción incluía, una suma de dinero considerable que el autor prometió donar a una organización boliviana sin fines de lucro, que se encarga de ayudar con el papeleo a los inmigrantes bolivianos que quieren legalizar su situación u obtener la residencia en Argentina.

La novela de Sergio Di Nucci se publicó en octubre del 2006 bajo la supuesta autoría de un enigmático Bruno Morales de quien solo se pudo saber a través de los paratextos editoriales (solapa) que era de origen boliviano. Como su título en parte anuncia, la trama novelesca tiene que ver con Bolivia y con las construcciones: su personaje principal es un jovencito que llega a Buenos Aires desde el país vecino, de la región de Potosí, acompañado por un compatriota (Quispe) de quien no terminamos de saber, a lo largo de toda la novela, si realmente es o no su tío, como a veces el joven da en llamarlo, aunque podemos aseverar que aparece como maestro o guía en una serie de aventuras/desventuras que tienen como trasfondo el trabajo en el ámbito de la construcción. La relación paternalista entre Quispe y el protagonista, como también la anécdota narrada, que comienza con un viaje a una desconocida Argentina e incluye una serie de actividades rituales para pasar al mundo adulto, permiten leer la obra en clave iniciática o de formación.

La polémica por plagio que involucró a Di Nucci se desató tres meses después de la publicación y con posterioridad a la entrega del reconocido galardón literario. Las acusaciones se dispararon desde el espacio de debate paralelo al ámbito académico: el de los blogs y otras formas de intervención en internet. Quizá en su circulación radique uno de los puntos más interesantes de la contienda: más allá del soporte, las repercusiones más grandes de la discusión se dieron en el discurso crítico especializado, el cual en el verano de 2007 gestó una serie de debates con respecto a la naturaleza del recurso (intertextualidad o plagio) y, en última instancia, sobre qué debemos considerar los críticos y estudiosos cuando evaluamos las prácticas de la escritura literaria hoy.

El primero que disparó sobre la obra en la sección de comentarios de la página web de una conocida librería porteña, lo hizo con cierta timidez al remarcar que numerosas páginas de *Bolivia Construcciones* estaban copiadas casi literalmente de la novela *Nada* (1945) de la catalana Carmen Laforet (1921-2004). Las acusaciones de plagio o sorprendidas coincidencias entre un texto y otro fueron hechas por un joven estudiante de economía de diecinueve años, Agustín Viola, para sorpresa e incomodidad de estudiosos e interventores

del mundillo de las letras, entre los cuales se incluía el jurado del Premio Sudamericana, que hasta entonces no parecía haber notado la relación técnicamente hipertextual entre el texto argentino y el texto español. Esta proliferación de fragmentos casi idénticos a la novela de Laforet se ubica hacia el final de la novela de Morales/Di Nucci, en el último tramo, en un poco más de treinta páginas de un total de doscientas. Un ejemplo puede esclarecer las coincidencias y paralelismos encontrados por Viola:

De pronto se abrió la puerta de una patada de Mariano, y Silvyta salió despedida, medio desnuda y chillando. (...) Mariano la alcanzó, y aunque ella trataba de arañarle y morderlo, la agarró debajo del brazo, la llevó al pasillo, y de ahí a ese baño que estaba separado. (...) Mariano metió a Silvyta debajo de la ducha, y sin quitarle la ropa que le quedaba, soltó la lluvia helada sobre ella. (...) De pronto soltó a Silvyta – cuando ella ya no se resistía –. (Morales, 2006:168–169)

De pronto se abrió la puerta de una patada de Juan, y Gloria salió despedida, medio desnuda y chillando. Juan la alcanzó y aunque ella trataba de arañarle y morderle, la cogió debajo del brazo y la arrastró hacia el cuarto de baño. (...) Juan metió a Gloria en la bañera y, sin quitarle las ropas, soltó la ducha helada sobre ella. (...) De pronto soltó a Gloria – cuando ella ya no se resistía- (...) Yo estaba en un rincón del oscuro pasillo. (Laforet 1994: 129)

Las sospechosas similitudes entre el texto de Morales y el de Laforet no se limitan a párrafos completos como en el ejemplo anterior, sino también a frases breves, aparentemente no muy significativas, que son a veces unas pocas oraciones y, recordando las objeciones de Maurel-Indart a la técnica del *sampling*, casi irreconocibles como escritura de un autor:

– Ya sé que te gusta fumar.  
– No; pues no me gusta.  
– ¿Por qué me mientes a mí también? (Laforet 2001: 32)

– Ya sé que te gusta fumar.  
– No, pues no me gusta.  
– ¿Por qué me mientes a mí también? ¿Por qué eres tan oscuro? (Morales 2006: 121)

Asimismo, junto a estos fragmentos idénticos, ya sea extensos o breves, también se juega todo un sistema de coincidencias entre las obras en el desarrollo de la línea argumental que sigue a la pareja formada por Silvyta y Mariano. En *Nada*, Juan y Gloria, tíos de Andrea y padres de un hijo, protagonizan una historia similar a la de Sylvia y Mariano de *Bolivia Construcciones*. En el libro de Laforet, él, un pintor convencido de sus talentos pese a que los demás piensen lo contrario, es un hombre agresivo que descarga su ira violentamente en Gloria, una muchacha que lo quiere y lo sostiene económicamente con aquello que consigue

jugando a las cartas en casa de su hermana. El paralelismo entre los personajes llega al punto en que aquello que les sucede a unos en la novela de Laforet les sucede a otros en la novela de Di Nucci/Morales: las escenas se repiten con una similitud incuestionable. El análisis global de las coincidencias no puede desviar la mirada de los núcleos episódicos semejantes, donde el texto de Morales busca recordar a su predecesor, para finalmente reconocer que es tangible y extenso el uso intertextual de *Nada*. Ahora bien, si esto puede tomarse como un argumento a favor de la intertextualidad en la obra, también es válido considerar los contraargumentos. Si partimos de las nociones presentadas más arriba de dialogismo de (Bajtín, 1989) y de intertextualidad de Kristeva, se hace difícil la condición de absorción y transformación de otras voces, otros textos; no encontramos una modificación o apelación a otros sentidos presentes en el texto de Laforet. Del lado de Genette (1989), tampoco encontramos que el pastiche o bien otra estrategia de transtextualidad se haga presente como señalamiento que oriente al lector. Por su parte, el autor argentino insistió en que su obra representaba casi un homenaje al hipotexto de la autora catalana y aquel procedimiento no era otro que el naturalizado dentro del arte, así como el *sampling* del que hablaba Maurel-Indart, más común al mundo de la música:

Quise que *Nada* se reconociera en *Bolivia Construcciones*. Es decir, se quiso mostrar a *Nada*, no se la quiso ocultar, lo cual hubiera sido muy fácil. Se quiso señalar a esta otra novela, no ocultarla, se la quiso homenajear, no cancelarla. Esto de la reescritura de *Nada* se hace en música con el sampleo, o en artes plásticas, como lo que hizo Warhol con *La última cena*. (La Nación, 2007)

Aunque en intervenciones mediáticas como la de arriba Di Nucci insiste en la visibilidad y obiedad del recurso que usó, en otras intervenciones resalta que había preferido no enseñar el recurso y que tuvo que hacerlo por presión, cuestión que vuelve sus opiniones contradictorias:

Me he resignado a exponer lo que habría preferido que cada lector descubriese por sí mismo, para mostrar qué deliberación artística rige la composición de *Bolivia Construcciones*. Sujeto a ella, uno y solo uno de los instrumentos elegidos fue evocar a *Nada*, tercera obra más traducida de la lengua española, a lo largo de unas treinta páginas, en el contexto de una trama y ambientación autónomas. (Morales, 2007)

Di Nucci agregó que esta clave de lectura intertextual no solo se había presentado en los epitextos mediáticos surgidos por el premio y el reconocimiento, sino también que estaba anunciada en el paratexto título a través de la palabra «construcciones». Aunque no se alinea con nuestra apreciación del texto, la perspectiva del autor coincide así no solo con la

noción de intertextualidad de Kristeva, para quien la intertextualidad implica transformación, sino particularmente con la de Goldsmith. En entrevistas justifica la escritura de su novela como un proceso de escritura no creativa: «Con solo introducir una única modificación un mismo texto cuenta otra historia.» (Tiempo, 2007). Y, por último, como otro argumento en su defensa, una vez desatada la polémica, el autor aclaró en diversas ocasiones que la novela fue el medio y que su fin no era ni más ni menos que lograr obtener el premio para donarlo a la ONG boliviana.<sup>4</sup> La novela como medio y desafío: que fuera política por representar a las comunidades bolivianas en Argentina, pero que a la vez fuera literaria, a partir de recursos estéticos valorados, como la intertextualidad.

Ante la acusación de plagio, la posición que surgió de parte del jurado del Premio y de la editorial que la había presentado como la gran novedad de ese año fue un poco sorpresiva y desconcertante. Un mes después de la denuncia de Viola, este jurado, integrado por Carlos Fuentes, Tomás Eloy Martínez, Griselda Gambaro, Luis Chitarroni y Hugo Beccacece, apoyó la acusación del plagio y revocó el fallo que había considerado a *Bolivia Construcciones* como mejor novela del 2006, aludiendo como razón que la incorporación de citas y frases en supuesta clave intertextual se daba de modo tal que el relato no permitía que se identificaran las fuentes de manera accesible para cualquier lector. En opinión del jurado este aspecto debilitaba los otros méritos de la novela, hacía deslucir su valor literario a tal punto que invalidaba las razones por las que originalmente se había fallado a su favor. Por su parte, aunque no de forma oficial, la Editorial Sudamericana quitó el libro de su sitio web, detuvo la distribución del mismo e intentó desvincularse de la obra, exponiendo desilusión frente al caso, pero siempre en defensa y apoyo de las decisiones del jurado.

Consideramos aquí cierto exceso en los procesos de legitimación y deslegitimación sobre el texto literario que produjo este mismo jurado y editorial en un lapso de tres meses. Sus razones no parecen verdaderamente justificadas, especialmente si tenemos en cuenta que en el desarrollo de la deslegitimación fue crucial la noción de plagio, ajena a la valoración literaria en sí y que su consecuencia material más tangible resulta en la descatalogación de

---

<sup>4</sup> La autora catalana de *Nada* también obtuvo, en 1944, un prestigioso premio literario por su novela, el premio «Nadab», al igual que, como mencionamos más arriba, la novela de Di Nucci obtuvo inicialmente su reconocimiento a nivel local. La mención a los premios, no es insignificante, debido a que fue ello también material para hostigar la polémica. Tal como mencionamos más arriba, en la ceremonia de premiación y con gran cobertura mediática, Di Nucci aprovechó el momento concedido tradicionalmente para el discurso de agradecimiento para anunciar que donaría el dinero a una ONG de ayuda a inmigrantes bolivianos. En el momento de eclosión del debate, los primeros meses del 2007, la organización beneficiaria no había obtenido nada de su benefactor, Di Nucci.

una obra; esto es, prácticamente en su censura. En total uso de su capacidad performativa el jurado ponderó la obra a fines de octubre del 2006, validando su carácter estético e interés comercial para la editorial que acompañaba el premio. Tres meses después, los mismos actantes de ese discurso, repusieron su juicio bajo la firma del desprestigio y el juicio resultante a los ojos de muchos lectores fue, nuevamente por la lectura del jurado, el de desapropiar al texto del valor literario antes concedido.

Una vez revocado el fallo que había premiado a la novela, se desató lo que hemos dado en considerar como la polémica crítica. La misma tuvo su origen primero en una serie de cartas de apoyo publicadas en matutinos porteños, una de ellas firmada mayoritariamente por profesores de la Universidad de Buenos Aires y otra por autoridades de la ONG boliviana que Di Nucci apoyaba y buscaba beneficiar con el premio. A las cartas abiertas le siguieron una serie de textos breves aparecidos sobre todo en internet (webs, blogs, foros y e-zines) que, aunque ya tomada la decisión con respecto a la novela, llevaron la discusión hacia el tema del valor literario y la ética de la crítica.

Una de las opiniones más contundentes apareció con la rúbrica del crítico y profesor Jorge Panesi quien recordó la larga tradición de estas técnicas de escritura en la literatura contemporánea y, además, que el vínculo entre la literatura y el robo, donde siempre se toma algo de un otro, sin priorizar el fundamento moral. En otros términos, la noción de propiedad privada resulta, en su mirada, insostenible para artefactos de origen discursivo, donde siempre existen formas de expropiación. Panesi no cuestionó al jurado, pero insistió en las dos instancias de lectura que estos especialistas propusieron: una lectura literaria y otra de tipo institucional, que interpone cuestiones éticas, económicas y jurídicas.<sup>5</sup>

La insistencia en las zonas grises del recurso de la intertextualidad y la incorporación de razones y criterios externos a la escritura literaria misma, más vinculados a la ética profesional y a la jurisprudencia, fueron las armas con las que comenzaron las argumentaciones en contra de Di Nucci y su novela. Entre las argumentaciones, la más compleja fue la de Elsa Drucaroff, docente, investigadora, ensayista y escritora argentina, quien tramó su lectura ya no solo con las fibras de lo literario, sino también con las de lo político y lo económico. Desde una base marxista, ella plantó una ecuación que resulta, en sus palabras, clara: un escritor que plagia le roba a otro trabajador. De este modo, las acusaciones de Drucaroff ahondan no solo en la economía del trabajo literario que Di Nucci

---

<sup>5</sup> La opinión de Jorge Panesi puede recuperarse a través de la bitácora digital del escritor y crítico argentino, Daniel Link, llamada *Linkillo. Cosas mías* indicada más abajo en la sección Bibliografía.

violenta con sus «construcciones», sino también en la cuestionable moral de aquellos que celebran el plagio del autor argentino, que implica reponer como valores ponderables la impostura, el engaño y la estafa (Drucaroff, 2012).

Además de estas objeciones y contraria a la forma en la que su intervención fue percibida (por momentos, bajo la acusación de «moralista»), la evaluación de Drucaroff del texto de Di Nucci se sostiene también en argumentos de análisis crítico-literario. Para ella se trata de un caso de plagio sin más que, aun observando las teorizaciones provenientes de la semiología y del grupo Bajtín, debería cuestionarse como un artefacto literario por la escasa reelaboración y la total carencia de indicios del supuesto procedimiento de intertextualidad. Drucaroff elabora una argumentación detallada y consistente que destaca la reproducción casi idéntica del libro de Laforet, con algunos ajustes lingüísticos en relación, por ejemplo, con el género y la variedad del español para la caracterización más verosímil de los personajes de Di Nucci; verbigracia se evitan los modismos y vocablos propios del español peninsular, para optar por otros más adecuados al habla del narrador y protagonista boliviano (Drucaroff, 2012). Por último, insiste en que el relato de *Bolivia Construcciones* está construido de una manera muy endeble, como una sucesión de cuadros, crónicas y descripciones, pero que finalmente se transforma en una novela, con cierta trama consistente, justo a partir del momento en que empiezan a incorporarse las citas de la autora catalana:

La novela precisa de algo que le dé estructura narrativa, y Di Nucci lo encuentra en la parte del libro que coincide exactamente con la transcripción de Laforet (aunque la situación plagiada comienza antes). Ahí el relato maneja por primera vez la acción, el suspenso, las persecuciones, las corridas, la violencia. Eso requiere una técnica narrativa difícil y la novela la adquiere simplemente al transcribir palabra por palabra [...] lo que hizo tan bien Carmen Laforet. (Drucaroff, 2012)

Todo el debate tuvo entonces repercusiones en el ámbito de la crítica, pero también, y muy puntualmente por la posición tomada por el jurado y la editorial, en tanto formas de lectura que pocos meses antes habían anunciado la novela como la gran novedad literaria argentina del 2006. Como mencionamos arriba, la obra fue sacada de circulación, la editorial dejó de hacerse cargo de ella, no fue trabajada o analizada nuevamente con excepción de su vínculo con el plagio, los lectores perdieron interés y conseguir un ejemplar hoy en día es casi imposible. Cuatro años después, Bruno Morales reaparece como autor de una novela donde nuevamente la trama gira en torno a personajes migrantes bolivianos en Argentina: *Grandeza boliviana* (2010). Esta segunda novela, publicada en el sello independiente Eterna Cadencia, fue escrita por completo (ya sin acusaciones que la medien) por Morales/Di Nucci



y se propone como una continuación de la novela anterior, aunque a diferencia de aquella pasó totalmente inadvertida.

## 2.2 EL CASO ALEMÁN: *AXOLOTL ROADKILL* DE HELENE HEGEMANN

Al poco tiempo de ser publicada, la novela *Axolotl Roadkill* (2010) y su joven autora aglomeraban una larga lista de expresiones de entusiasmo. Al igual que *Bolivia Construcciones*, el segundo caso se trata de una novela recibida con los mejores augurios de la crítica y el interés del público, pero que el debate y la discusión por plagio no determinaron, en oposición a su contraparte argentina, la recepción definitiva del texto y su circulación. La autora alemana, Helene Hegemann, proveniente de una familia de artistas, publicó esta novela poco antes de cumplir 18 años, escribió su primera obra teatral a los 14 (*Ariel 15*) y realizó su primera película a los 16 (*Torpedo*), todas instancias en las que recibió diversas formas de reconocimiento y augurio. En el caso de *Axolotl Roadkill*, fue nominada a dos prestigiosos premios: el Premio de Literatura de Colonia y también fue finalista del Premio de la Feria del Libro de Leipzig de 2010.

*Axolote atropellado*<sup>6</sup>, como reza su título en español, cuenta la historia de una joven de 16 años, Mifti, que ha abandonado la escuela y vive en un piso en Berlín con sus hermanos Annika y Edmond. Su madre, quien había descuidado en gran medida a sus hijos y había maltratado particularmente a Mifti, aparece ya al comienzo de la novela muerta. Su padre trabaja en la escena cultural de Berlín y vive con su novia más joven, totalmente distanciado de sus obligaciones paternas. La novela describe las radicales dudas existenciales de Mifti y sus intentos frustrados de darle sentido a la vida a través de un comportamiento desbordado y excesivo que ovilla un hilo de fiestas, consumo de drogas, una vida sexual descuidada y amigos por momentos agobiantes y peligrosos, como Ophelia. La novela arranca con la voz narrativa en primera persona protagonista de Mifti quien nos pone en escena en su presente para mostrarnos la angustia y el pánico que la acosan:

Ok, la noche, un nuevo combate cara a cara con la muerte, los jirones de un sueño atormentado por el miedo, mi cuarto infantil sacudido por orquestas que

---

<sup>6</sup> A menos que se indique lo contrario, de aquí en adelante haremos referencia a los textos en español. Por tratarse un artículo en lengua española cuyo fin es la discusión sociocultural del plagio (esto es, que no se trata de un artículo de filología sobre las obras), creemos que el uso de los textos en español facilita el desarrollo de la argumentación y con ello, la lectura.



dictan el destino y todas esas voces asaltadoras del patio trasero que no cesan de gritar mi nombre (Hegemann, 2011:11).

La narración es un ensamblaje de sus pensamientos, devaneos por Berlín, de su diario íntimo y de sus intercambios por correo electrónico y por mensaje de texto con sus allegados. Aunque no se trate de una narración autobiográfica, existe un punto de coincidencia entre Mifti y su autora que resulta en el tema de la novela. En su diario y en sus conversaciones existencialistas por correo electrónico con Ophelia, Mifti identifica sus continuos intentos y fracasos con lo que la autora, Hegemann, define en epitextos virtuales como la «frontera» construida socialmente entre los individuos para demarcar normalidad:

En enero fue publicada mi novela *Axolote Atropellado*. Esta novela no trata principalmente de drogas, de sexo o de una determinada generación. Tampoco trata en absoluto sobre bordes entre generaciones, sexos, grupos etarios o estratos sociales. Si trata de algún borde, este es el de todo y cada uno de los sistemas de valores y patrones sobreexpuestos en la sociedad, si es sobre una frontera, es sobre la que se propaga entre cada ser humano. Y sobre un grupo de personas, cuyas vidas se consagran a esta frontera, a este desgarró, a esta contradicción, en lugar de escaparse de ella, lo que se entenderá bajo la llana «normalidad» y que igualmente pocas veces funciona como lo «asocial» o la «negligencia» (Hegemann, 2010)<sup>7</sup>.

Una rápida mirada a la novela nos permite establecer algunos puntos de partida en gran medida indiscutibles: se trata de una novela experimental que quiere ser leída justamente de ese modo, como un ensayo sobre la forma de la ficción a través de un contenido narrativo de temática igualmente radical. Es un texto no lineal al mismo tiempo que es un trabajo metaliterario sobre los procesos de escritura donde se mezclan sin jerarquías la invocación a un lenguaje alemán anterior, las cartografías de la cultura pop, el método de ensamblado de la prosa y la ironía de la cultura burguesa alemana. Esto aparece enunciado de forma explícita por la narradora y personaje principal:

Se me obligó a asimilar un lenguaje que no es el mío. Este lenguaje es muy vivaz, a pesar de que algunas de sus palabras estén desgastadas por y en exceso. Para poder atravesar la locura galopante con dicha sobresaliente tersura de manera convincente, es importante que el texto no tenga faltas y que su estructura sea perfecta. Con todo, de mí todavía se puede decir:

Sentada al teclado de los elementos, la ejecución de esta joven mujer es grácil y fluida, como una gacela armada con un bazooka. (Hegemann, 2011:73)

---

<sup>7</sup> La traducción es nuestra

En uno de los episodios de la novela, Mifti se compra con la misma inercia que acepta todo en su vida un ajolote o *āxōlōtl* de un color brillante y pretende que este animal la represente: al igual que la salamandra nocturna, ella no va a crecer nunca. De acuerdo con Hannelore Schlaffer, este animal es simultáneamente un tótem de la juventud contemporánea y en el título del libro es un símbolo que aparece destruido, atropellado, reconociendo la imposibilidad de esa juventud perenne (Schlaffer, 2011).

Al poco tiempo de la publicación del libro, un escritor de un blog que firmaba como Deef Pirmasens<sup>8</sup> detectó los numerosos parecidos entre *Axolotl atropellado* y *Strobo* (2009) de Airen<sup>9</sup>, un diario-novela autobiográfica publicada en blog y luego en formato libro sobre un joven que llega a vivir a Berlín y se mueve por los mismos ambientes y contextos que Mifti. A continuación, mostramos tres fragmentos de *Axolote atropellado* en contraste con los fragmentos de su hipotexto (*Strobo*):

(1)

Albrecht nos ofrece dos rayas de ketamina: en veterinaria se utiliza como narcótico, pero en pequeñas dosis provoca alteraciones de la conciencia [...] Cómo arde en la nariz la mierda esa [...] (Hegemann, 2011).

En realidad, la ketamina es un narcótico utilizado en medicina de urgencia, pero en dosis ínfimas actúa como alucinógeno [...]. Sólo me meto una raya pequeña. Pero qué daño infernal hace en la nariz al esnifarla (Airen 2009 *apud* Hegemann, 2011:304)<sup>10</sup>.

(2)

[...] se ha subido a la taza del váter para preparar tres rayas de Speed sobre el murete de separación con el retrete vecino (Hegemann, 2011).

[...] trepa [...] a la taza del váter y prepara las rayas sobre la frontera del retrete vecino (Airen 2009 *apud* Hegemann, 2011:305).

(3)

Se saca una bola del tamaño de un guisante [...]. En vez de contestarme desenvuelve la bola. El balance final resulta ser media cucharilla de un polvo parduzco, que parece té instantáneo y que huele a una mezcla de colillas, basura y vinagre, sobre la mesa de madera mahagoni de primera calidad. Con un trozo de papel de plata lía un tubito y en otro vierte la mitad polvo. Cuando sostiene un mechero debajo de la improvisada minibandeja, la heroína se derrite y suelta una fina columna de humo que amenaza con desvanecerse. (Hegemann, 2011)

<sup>8</sup> Se trata en este caso del blog *Die Gefühlskonserve. Deef Pirmasens as seen in real life* que ya no existe, fue quitado de internet.

<sup>9</sup> Airen es el pseudónimo de un escritor, bloguero y periodista nacido en Múnich en 1981.

<sup>10</sup> Como hasta el día de la fecha no existe una traducción publicada del libro de Airen, para evitar la versión alemana y poder dar una muestra de los fragmentos coincidentes entre su texto y el de Hegemann, usaremos la traducción de fragmentos ofrecida en el apéndice «Fuentes y agradecimientos» según como se incluye en la versión publicada en castellano por Suma de Letras. Más abajo, se explica la función de este apéndice y cómo fue agregado a la edición de la novela.

[...] una bola del tamaño de un guisante [...]. Capa a capa, desenvuelvo el plástico hasta que, en el centro, aparece por lo menos media cucharilla de un polvo parduzco. Parece té instantáneo y huele agrio, como una mezcla de colillas, basura y vinagre. Diacetilmorfina. Entonces voy a por el papel de aluminio. Con un trozo me lío un tubo. En el otro vierto un cuarto de polvo. En cuanto sostengo un mechero bajo el papel de aluminio la heroína se derrite [...] y deja una fina columna de humo tras de sí (Airen 2009 *apud* Hegemann, 2011: 307).

Los ejemplos de arriba dejan en claro algo apuntado por Primasens: la mayoría de los fragmentos donde hay coincidencia con *Strobo* son aquellos que remiten a las noches de fiesta en el club nocturno berlinés Berghain (2) y al consumo de droga (1), (2) y (3), particularmente al procedimiento o modo usado para consumir los estupefacientes. En los dos días siguientes a la primera publicación en su blog, Pirmasens agregó más ejemplos a la lista de referencias cruzadas y mostró que la carta final de la madre muerta de Mifti es en gran parte la traducción de la canción «Fuck U» de la banda inglesa *Archive*. Pirmasens conecta todos sus hallazgos en su teoría conspirativa sobre el plagio, que luego fue tomada por la prensa y sirvió para avivar el debate. Así se suman una veintena de coincidencias con el blog de Airen, en ocasiones párrafos enteros sutilmente modificados. Pero debe destacarse que también se encuentran citas de *Under the Volcano* (1947) de Malcom Lowry, de *Rave* (1998) de Rainald Goetz, de Jim Jarmusch, Foster Wallace, y un largo etcétera de referentes culturales ultracontemporáneos. El etcétera y la imposibilidad de listar todas las referencias marca la lectura intertextual de la obra: aquí no se trata de apropiarse de la escritura de otro, sino de enfatizar la propia escritura heterogénea.

Lejos de negar los cargos, Hegemann los admitió sin titubeos y recurrió para ello a los conceptos de intertextualidad, *sampling* y era digital que mencionamos arriba. Hegemann insistió con que no hay nada malo en las estrategias de su narrativa y también afirma que ella es parte de una nueva generación que ha crecido con la mezcla o *rémix* y el *sampling* en todos los medios de comunicación, incluyendo la música, y esto es legítimo en la cultura actual; por eso no entiende el procedimiento como algo ajeno a la práctica de la escritura literaria, sino como su misma esencia. Declaró Hegemann, sin un dejo de provocación, que «[t]here's no such thing as originality anyway, just authenticity» (Kulish, 2010).

Las intervenciones en el caso alemán fueron menos fervorosas en comparativa con el argentino y la polémica se redujo en parte a algunos artículos en periódicos y a una serie de columnas de blogs o entradas de foros que proseguían con fundamentalismo el rastreo de

las fuentes en *Axolotl atropellado*, para encontrar lo que todavía no se había expuesto. Empero, un punto álgido surgió en el contexto de la Feria del Libro de Leipzig de 2010, cuando un grupo de escritores consagrados, entre los que estaban Christa Wolf y Günther Grass, presentó una declaración titulada «La declaración de Leipzig por la protección de la propiedad intelectual» [«Leipziger Erklärung zum Schutz geistigen Eigentums»] en su calidad de representantes de la Asociación de Autores Alemanes. En la misma, indicaban que ponderar o premiar trabajos donde el robo y la copia eran considerados arte resulta en una aceptación totalmente descuidada de un delito: la violación al copyright y la propiedad intelectual. Aunque no había una acusación directa a Hegemann, quedó claro que la declaración era una confrontación con su reciente obra y su lugar como finalista en el premio literario de esa edición de la feria.<sup>11</sup>

A diferencia del caso de Di Nucci, la editorial de Hegemann tuvo un rol protagónico en el éxito en la resolución del caso de plagio y en una recepción de su obra que, a largo plazo, ha sido sin duda positiva. Ullstein, la editorial que publicó *Axolotl Roadkill*, se apresuró a comprar los derechos del hipotexto, *Strobo*, en cuanto se desató el escándalo. Esto evitó el conflicto legal en relación con la propiedad intelectual de la obra de Airen y a su vez le permitió al autor, casi ignoto hasta entonces, publicar nuevamente su obra, en la misma editorial que Hegemann, Ullstein.<sup>12</sup> Así también, además de las explicaciones y disculpas a cargo de Hegemann,<sup>13</sup> la editorial y la autora llegaron a una solución prolija en cuanto a los derechos de autor: el listado de las referencias tomadas de Airen junto con todas las referencias tomadas de otros textos y medios en un apartado final titulado «Fuentes y agradecimientos». Bajo esa dirección se produjo la segunda y posteriores ediciones alemanas y la publicación de las traducciones, que también traen el apéndice aclaratorio. Además, esta forma de resolución de la polémica en cuanto al reconocimiento moral de la fuente estableció un modelo. La acusación por plagio hecha a la novela *El mapa y el territorio* (2011) de Michele Houellebecq tuvo una resolución similar, aunque el autor también insistió en que el pastiche era parte de su método de escritura, ya consagrado en autores canónicos del siglo XX como Jorge Luis Borges o Georges Perec (Goldsmith, 2011:124).

<sup>11</sup> Por cuestiones de espacio, no podemos extendernos en la polémica por la Declaración de Leipzig, pero para ahondar en el tema, recomendamos el capítulo de Ernst (2015) al respecto.

<sup>12</sup> Airen escribió su blog desde el 2004 y en el 2008 lo transformó en un libro. En agosto de 2009, la editorial berlinesa SuKuLTuR publicó el texto revisado bajo el título *Strobo* en una primera edición de 1000 ejemplares.

<sup>13</sup> Puede leerse con detalles en «Axolotl Roadkill: Helene Hegemann und Ullstein Verlegerin Dr. Siv Bublitz antworten auf Plagiatsvorwurf» (2010) publicado en el sitio *BuchMarkt*.

Michael Peter Hehl (2011) tomó en su análisis de la novela una posición desde la sociología cultural. Miró los acontecimientos como un conflicto entre la bohemia digital por un lado y un público formado de clase media, por el otro, que pondera la originalidad del autor como valor. Hehl muestra en su análisis que la figura de Mifti como desertora se conforma en la reacción a los conceptos de la subjetividad dentro una modernidad burguesa. Como reacción a este telón de fondo, Mifti intenta diferentes versiones de «subjetividad en el ambiente creativo de la postmodernidad», entre las que uno encuentra «procesos intertextuales que connotan algo contra-cultural y transgreden los límites de los derechos de autor» (Hehl, 2011:268–269)<sup>14</sup>. Esto conduce a Hehl a ver el debate público sobre *Axolote atropellado* como una continuación de la novela que dramatiza las aporías centrales de la cultura contemporánea. Jan Süselbeck continúa esta lectura y apunta que no es un documento de fraude o plagio, sino un principio poetológico de copia que se demuestra dentro del propio texto (Süselbeck, 2012:132–133).

Si seguimos la hipótesis de estos críticos, solamente los temas de la novela nos permiten inscribirla dentro de la llamadas escrituras no-creativas (Goldsmith, 2011) y de la *literatura pop* (Ernst, 2015): se centra en una joven protagonista contra los valores de la vida y de la cultura burguesa; su vida de fiestas, su sexualidad y consumo de drogas son descriptos abiertamente y la novela corre en sintonía con diversos medios y artefactos culturales contemporáneos, tales como la televisión, internet y la escena musical *techno* (McCarthy, 2015). Este entrecruzamiento fomenta indefectiblemente la referencialidad, la cita, la alusión, todos procedimientos contemplados como transtextualidad por Genette (1989, 2001). En este sentido, el uso de la intermedialidad es esencial también para el contexto histórico-cultural de la narración y, como tal, un recurso que potencia un sistema de incorporación de otras fuentes de diversos soportes: esto es, modos de pastiche. Los elementos paratextuales y los títulos de las secciones señalan (e evocan) estas estrategias intertextuales e intermediales de la novela. Sin ir más lejos, la obra comienza con un epígrafe que es el eslogan de la cadena de televisión alemana Pro7: «We love to entertain you» (Hegemann, 2011:9). Y no es solamente en sus paratextos y en los títulos de capítulos donde el texto usa diferentes archivos intertextuales. El texto en sí es el resultado de muchas citas marcadas (ya sin omisiones) a la cultura popular. Por ejemplo, Mifti cita a Dorothy de *El mago de Oz* y dice: «Toto, I've a feeling we are not in Kansas anymore» (Hegemann, 2011: 64). A diferencia de

---

<sup>14</sup> La traducción es nuestra.

la relación transtextual con *Strobo*, estas son discurso citado, que resaltan la heterogeneidad constitutiva del discurso narrativo.

Esto produce un complejo entramado de relaciones que, en el caso de la novela de Hegemann, se traducen en un principio constructivo de la ficción a través del pastiche y *sampling* de la cultura pop y urbana contemporánea. De igual manera, las metarreflexiones sobre los procesos literarios de montaje de elementos preexistentes penetran cada rincón del texto. Esto sirve como señalización que cuestiona radicalmente la categoría de originalidad en el proceso de escritura de la novela y establece un pacto de lectura transtextual para quien lee. Y no solo aparece ejecutado en la escritura como discurso, sino también concretado en metáforas e imágenes. En el segundo párrafo de la novela, Mifti, quien recién se despierta de una siesta y reflexiona frente a los restos amontonados del desmadre de horas atrás que «hay tantos pensamientos que resulta imposible diferenciar el propio del ajeno» (Hegemann, 2011:12). Esta fusión de los pensamientos de sí misma y de los otros se concreta de forma metafórica pocas páginas después. Mifti recae en unas prendas de ropa llenas de vómito y no recuerda si es su propio vómito, aquello que salió de su interior, o el de un extraño: «Será el vómito de un completo extraño que me sorprendió en un concurrido aseo unisex? ¿Mi propio vómito? ¿Me aclara algo que no supiera antes? Por lo visto empiezo a olvidarme de los detalles importantes, pero ahora de verdad.» (Hegemann, 2011:15). Y un poco después declara: «He perdido mi historia de retales mal cosidos estampada con sexo anal, lágrimas y necrofilia» (Hegemann, 2011:16). Las imágenes y metáforas usadas, todas extremas y plagadas de escatología, distraen al lector asqueado, aunque buscan señalar con explicitud el principio constructivo de la escritura de la novela, donde ya no hay una frontera o distinción material precisa entre lo que sale de unos y de otros: porque ha empezado a olvidarse de «los detalles importantes».

El uso de la técnica como la metareflexión sobre el *sampling*, el *montage*, el *collage* y el préstamo son muy frecuentes en el texto: los pensamientos de Mifti y los de otros se fusionan en el mundo narrado de la protagonista y ella reflexiona sobre este proceso. La conclusión a la que llega la voz narrativa es que no es posible ni productivo separar los propios pensamientos de los de otros. Estos motivos funcionan en las primeras páginas de introducción, como llave de entrada al mundo narrativo y a la reflexión concreta sobre la escritura. Esto aparece muy especialmente como declaración de una lectura esperada a través de una charla entre Mifti y su hermano Edmond. La charla se vuelve un manifiesto de la novela y su modo de composición/comprensión:



- ¿Es tuyo?  
-¿Qué? ¿!Eh, tú, carca! Berlín is here to mix everything with everything?  
Mira, Mifti, yo echo mano de todo lo que pillo, mientras me inspire y me dé alas:  
películas, música, libros, cuadros, poemas de charcutería, fotos, conversaciones,  
sueños....  
-Nombres de calles, nubes...  
-...Las luces y las sombras, exacto, porque mi trabajo y mi robo se  
converten en auténticos en cuanto algo de todo eso me toca el alma. Da igual de  
dónde saco las cosas, lo que importa es adónde las llevo.  
-Entonces ¿no es tuyo?  
-No, de un bloguero de esos. (Hegemann, 2011:20–21)

Incluso la reflexión sobre los principios del sampling y la mezcla son tomados de otra fuente y otro medio: «un bloguero de esos», quien sospechamos que es Airen. La novela confiesa aquí su técnica literaria, en la cual la narradora en primera persona, Mifti, está inspirada por Edmond, quien a su vez está inspirado por otra fuente (bloguero). Es un momento metaficcional que establece que un trabajo mezclado se vuelve auténtico si la materia se encuentra ensamblada en una forma persuasivamente estética. El crítico Michael Peter Hehl (2011) considera este fragmento una adaptación de la poética de Kathy Acker, una conocida artista activista del *copyleft*<sup>15</sup> a quien Hegemann agradece en su lista final.

El escándalo por el presunto plagio desatado en el 2010 se centró en las muchas fuentes no reconocidas que Hegemann había usado. Empero, a la luz de las llaves de lectura y recursos estéticos que deslindamos arriba es cuestionable que su enfoque intertextual pueda todavía ser descrito en términos de fuentes «no reconocidas» o bien, como «una consciente apropiación de las ideas de otra persona bajo la presunción de la propia autoría» (Fischer, 1996:3). El proceso de escritura en Hegemann no tiene que ver con la expropiación de la autoría de otros, sino con el trabajo con la cultura pop y digital como un todo indefinido, donde no quedan claros los contornos precisos de las figuras o marcadores de identidad, tal como se puede entreleer en la novela: «Hasta ahora no me había dado cuenta de que aquí nadie tiene cara. Casi seguro, debido a uno de los muchos trucos de la técnica de la iluminación, aunque de insondable explicación: nadie tiene cara, reina el más absoluto anonimato, un anonimato sin fin.» (Hegemann, 2011:88).

---

<sup>15</sup> El concepto de *copyleft* presupone un contrato legal donde los derechos de autor se manejan con cierta relatividad, con el fin de promover el libre uso y distribución, ya que los autores pueden permitir y propiciar que terceras personas utilicen y/o modifiquen su producción bajo determinadas condiciones. La licencia de *copyleft* se puede aplicar a cualquier creación que contenga propiedad intelectual. En este caso no cambia la autoridad moral del texto, sino su uso o explotación.



### 3. INTERSECCIONES Y DIVERGENCIAS ENTRE LOS CASOS

Por más que los agentes, los receptores y el objeto novela fueran el mismo, los dos actos de lectura a los que fueron sometidas estas obras y con ellos, los procesos de adjudicación de valor literario, fueron distintos en cada momento, con resultados que no solo marcaron la circulación del texto, sino que también abrieron un espacio para una polémica crítica que exhibió una fisura en el centro del campo de las letras argentinas y alemanas con respecto a los criterios de valoración literaria. El cambio en los procesos de lectura es la principal evidencia de la historicidad que tienen ciertos valores en la apreciación y juicio de los artefactos culturales.

Existe una serie de puntos, en parte ya deslindados en el análisis más arriba, donde el caso argentino y el caso alemán coinciden en su derrotero y que, por ello, deberían repasarse. De manera sucinta:

a. Se trata de autores jóvenes, aún no consagrados, cuyas producciones anteriores (de existir) circulaban reducidamente y con poca visibilidad al momento de aparición de la obra en cuestión. Las obras acusadas de plagio les dieron aceptación social como escritores, más allá de los diferentes destinos a los que se enfrentaron sus carreras.

b. Las obras involucradas en la acusación de plagio representan para ambos su primera aparición como autores de narrativa, específicamente del género novela, que es el de mayor alcance en términos de ventas de ejemplares, entrecruzando intereses económicos en las polémicas por plagio.

c. Las dos obras condensan temáticas y enfoques polémicos para el campo literario en el que se inscriben. Por un lado, el autor argentino visibiliza las corrientes migratorias bolivianas y de otros países latinoamericanos que, históricamente, no tuvieron un lugar de privilegio en el imaginario literario argentino, a pesar de su presencia social real. Por el otro, la autora alemana aborda el submundo de la droga y los clubes de música electrónica de Berlín, al mismo tiempo en que la capital de Alemania se convertía en la ciudad destino favorita de muchos jóvenes en el mundo que querían vivenciar experiencias límites similares.

d. Las dos obras, antes de la acusación de plagio, tuvieron una recepción con ventas exitosas, reconocimiento crítico y menciones u otorgamiento de premios literarios que legitimaban esta apreciación positiva inicial.

e. La acusación y descubrimiento del plagio se dio en los dos casos a través de un lector diletante y puntualmente un cibernauta quien usó el soporte internet para su denuncia. Esto contraponen dos espacios de poder en relación con los artefactos artísticos actuales y los sujetos que producen valor: los espacios alternativos, de manejo cooperativo entre sujetos no necesariamente especializados, frente a los espacios tradicionales de legitimación (críticos, premios, editoriales) que celebraron en un primer momento la aparición de las dos novelas. También coinciden en la migración del debate de un espacio no-específico a uno de agentes especializados y relevantes para la adjudicación de valor literario.

f. Frente a la acusación, los dos autores insistieron, con opuestos resultados, en un proceso de escritura basado en estrategias transtextuales usadas intencionalmente para producir un texto ajeno al paradigma de la originalidad literaria. En los dos casos, los autores muestran su sorpresa ante la acusación y con ello siguen los interrogantes de Goldsmith quien ve continuidad y no irrupción en el uso de la intertextualidad, el *samplig* y otros recursos en la tradición literaria, así como también cuestiona la inestabilidad de las fronteras entre las nociones (Goldsmith, 2011:110).

La forma de resolución de la acusación por plagio modela la continuidad de la carrera del autor, sus posibilidades de hacer circular el texto en cuestión y consecuentemente una mirada ya filtrada sobre el texto, especialmente entre el público no-especializado. Para las cuestiones relativas a los derechos de autor y la propiedad intelectual, la editorial Ullstein se encargó de resolver rápidamente el conflicto en torno a Hegemann y de este modo, se convirtió en asignador de valor frente al texto que se cuestionaba en su literariedad. La polémica por plagio de *Axolote atropellado*, ha tenido una solución de tipo estrictamente económica y editorial: en la segunda y sucesivas ediciones se hizo un apéndice aclaratorio con las referencias a los textos fuente. Por ello el texto circula, desde entonces, con una forma de sanción inscripta que no es otra cosa que la explicitación o esclarecimiento del pacto de lectura que instituye la novela desde el comienzo. Sin duda, la situación de un mercado editorial más desarrollado y económicamente poderoso como el alemán y la posición clara que tomó el sello de Hegemann determinaron que la recepción positiva inicial continuara en el tiempo y derivara en una carrera profesional donde ya no aparecen cuestionamientos a la legitimidad artística de la autora, quien publicó dos novelas más y escribió el guion y dirigió la película de su primera novela: *Axolotl Overkill* (2017).

En la vereda opuesta, *Bolivia Construcciones* fue prácticamente anulado como texto literario por el jurado y la editorial y los restos fueron lanzados al suelo de la contienda de la crítica literaria argentina, sin respaldo alguno. De esta feroz discusión que dejó el espacio de los diletantes para dar lugar a los críticos y académicos más prestigiosos de Argentina, debe destacarse que resultaron reflexiones interesantes más allá del caso, que, como la de Elsa Drucaroff (2009, 2012) cuestionan las implicaciones políticas, económicas y también éticas de las decisiones de la crítica. Desafortunadamente, ni estas argumentaciones a favor, lograron despertar el interés de los lectores no-especializados ni de los críticos, quienes ignoraron por completo la segunda novela de Morales / Di Nucci, la continuación llamada *Grandeza boliviana*.

La doble lectura del texto que posibilita el intercambio y transformación de significantes entre una novela y otra, una suerte de movimiento pendular, tal como lo postularon los formalistas rusos, Kristeva y también en parte Genette, es lo que permite enriquecer la narrativa para ampliar las posibilidades de la obra y es lo que creemos que persigue, en principio, Hegemann. Como vimos en el análisis, el caso del uso del texto catalán por Di Nucci queda poco claro y resulta en ello más controversial, muy especialmente, al tener en cuenta cómo el hipotexto está incluido en términos narratológicos, que su transformación se limita al cambio de referencias contextuales o de variedad lingüística y que es el único hipotexto reconocible. *Bolivia construcciones*, aunque parte de una narración marco muy clásica (casi como novela de aprendizaje o incluso de iniciación) que debería fluir al desenlace, se transforma rápidamente en un conglomerado de pequeñas anécdotas, postales, que no avanzan en el relato. La narración de Morales / Di Nucci comienza a desarrollarse de forma sólida a partir de la inclusión del texto de Laforet, dando lugar a la sospecha sobre la motivación no-estética del recurso, que ya apuntaba Maurel-Indart como resultado de la presión del mercado editorial, especialmente en autores jóvenes o nóveles.

Del lado de Hegemann, hemos demostrado con análisis cómo no se trata meramente de tomar o apropiarse, en el sentido de robo o del usufructo personal como pueden insinuar las reflexiones de Maurel-Indart, sino en términos de programa literario o incluso poética, a su vez confluyente con la estética del mundo ficcional creado dentro del texto. Por un tiempo, en el campo de la crítica académica alemana, la polémica en torno a la novela de Hegemann produjo cierta inquietud, aunque no tuvo ni la duración ni la profundidad en el debate que tuvo la del caso argentino. Como vimos con los aportes de Hehl (2011) y de Süsselbeck (2012) la estrategia narrativa de la autora fue leída, en general,

estéticamente. Las intervenciones en los medios masivos y en los espacios de soporte digital concluyeron en muchos casos en un catálogo exhaustivo de las similitudes y coincidencias entre el texto de Hegemann y otros artefactos culturales. Resulta evidente que en el caso alemán fue importante, para el lectorado y los críticos, la transparencia del recurso; esto es que las referencias cruzadas u ocultas pasaran a ser citas, como apunta Ernst (2015). En relación también con el desarrollo del mercado editorial (y el campo literario), debe destacarse que la controversia más grande en el caso alemán, a partir de la Declaración de Leipzig, por un lado, reclamaba por la defensa de los derechos de autor y no profundizada en las razones ético-morales del sujeto escritor, como sí ocurrió en el caso argentino. Por el otro, estaba firmada por autores cuya diferencia generacional los alejaba de la problemática y modos de escritura en la era digital en la que nació Hegemann.

La perspectiva sobre la escritura que luego del análisis pudimos rastrear en Hegemann y que con cierta inconsistencia intentó usar en su defensa Di Nucci, comulga con la noción de *escrituras no-creativas* de Goldsmith (2011). Considerar estos trabajos de escritura no-creativa como un mero acto de delito o de vandalismo anarquista, opina Goldsmith, es ignorar el gesto de llamada de atención que hacen sobre un ambiente digital que ha cambiado por completo las condiciones de escritura y con ello, los contenidos originales y la autoría de las obras: «In a time when the amount of language is rising exponentially, combined with greater access to the tools with which to manage, manipulate, and massage those words, appropriation is bound to become just another tool in the writers' toolbox» (Goldsmith, 2011:124).

Estas escrituras abandonan la originalidad como valor de *literariedad* para emplazar los textos en las tierras de la extracción, la reproducción y el «robo» del de los textos de otros. De este modo, debe postularse como premisa la posibilidad de un todo cohabitado en el espacio o soporte artístico donde la propiedad privada sobre el artefacto es endeble; una simultaneidad de lenguajes y discursos que mueve a los creadores a «situarse en una posición estética con relación al mundo» (Houellebecq, 2005:72) en su totalidad, sin jerarquización de asuntos o materiales. Así como en las vanguardias históricas, estas estrategias enfatizan el aspecto material del lenguaje de ese todo, «disrupt[s] normative flows of communication» (Goldsmith, 2011:35). Las escrituras no-creativas, como las de Di Nucci y de Hegemann, encontrarían su valor político justamente en el modo en que están construidas, al reubicar otros lenguajes y discursos, para quitarlos del marco de normatividad. La estrategia no es otra que el *Détournement*, que «is a way of taking existing objects, words, ideas, artworks, media,

etc., and using them differently so that they become entirely new experiences.» (Goldsmith, 2011:70).

Más allá de sus muy disímiles destinos artísticos, los casos de Hegemann y de Di Nucci se resolvieron de igual forma: a través de agentes, instituciones y acciones que tradicionalmente no son los que determinan la *literariedad* del texto, aunque sí lo hicieron en este caso. Nos referimos sin más a las editoriales e instituciones vinculadas a los procesos de asignación de valor literario en la actualidad. Más allá de los desarrollos y alcances según territorios, la mirada comparatista nos permitió observar que las editoriales, según su toma de posición en cada caso, gestionaron paralelamente la pertinencia (Hegemann) o no (Di Nucci) del recurso transtextual en relación con la acusación de plagio y con ello la continuidad de la lectura de las novelas de estos autores, a partir de su valor artístico, con o sin originalidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Meyer Howard (1976): *The Mirror and the Lamp. Romantic theory and the critical tradition*, London/Oxford/New York, Oxford University Press.
- Airen (2009): *Strobo*, Berlín, SuKuLTuR, 2ºed.
- Bajtin, Mihail (1995): *Estética de la creación verbal*, traducción castellana de Tatjana Bubnova, México, Siglo XXI, 6a. ed.
- Bajtin, Mihail (1991): *Teoría y estética de la novela*, traducción castellana de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- Buchmarkt, Redacción (2010): «*Axolotl Roadkill*. Helene Hegemann und Ullstein Verlegerin Dr. Siv Bublitz antworten auf Plagiatsvorwurf », en *BuchMarkt*, 7 de febrero de 2010: <https://www.buchmarkt.de/archiv/axolotl-roadkill-helene-hegemann-und-ullstein-verlegerin-dr-siv-bublitz-antworten-auf-plagiatsvorwurf/> (último acceso: 20/09/2020).
- Drucaroff, Elsa (2009): «La crítica ante el vínculo insoluble/indisoluble entre literatura y mercado», *Palimpsestos*, 7.
- Drucaroff, Elsa (2012): «Estudio Preliminar: Qué supone defender un plagio», en Bajarlía, Juan Jacobo (coord.) (2012): *El libro de los plagios*, Buenos Aires, Ediciones Lea.
- Ernst, Thomas (2015): «Pop vs. Plagiarism. Popliterary Intertextuality, Author Performance and the Disappearance of Originality in Helene Hegemann», en McCarthy, Margaret (coord.) (2015): *German Pop Literature*, Berlín/München/Boston, De Gruyter: 263-284.
- Fischer, Florian (1996): *Das Literaturplagiat, Tatbestand und Rechtsfolgen*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción castellana de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Genette, Gérard (2001): *Umbrales*, traducción castellana de Susana Lage, México: Siglo XXI.
- Goldsmith, Kenneth (2011): *Uncreative writing. Managing language in the digital age*, New York : Columbia University Press.
- Hegemann, Helene (2010): «An meine Kritiker», en *Die Zeit*, 29 de abril de 2010: <https://www.zeit.de/2010/18/Hegemann-Stellungnahme> (último acceso: 19/08/2020)
-

- Hegemann, Helene (2011): *Axolote atropellado*, traducción castellana de Moca Seco Reeg, Madrid, SUMA.
- Hehl, Michael Peter (2011): «Digitale Bohème vs. Bildungsbürgertum. Kultursoziologische Perspektiven auf Helene Hegemanns Axolotl Roadkill», en Schöll, Julia y Johanna Bohley (eds.) (2011): *Das erste Jahrzehnt : Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen u. Neumann: 259–278.
- Houellebecq, Michel (2005): *El mundo como supermercado*, traducción castellana de Encarna Castejón, Barcelona, Anagrama, 2ª ed.
- Houellebecq, Michel (2011): *El mapa y el territorio*, traducción castellana de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama.
- Kristeva, Julia (1969): *Sēmiōtikē. recherches pour une sémanalyse*, Paris: Ed. du Seuil.
- Kristeva, Julia (1978): *Semiótica I*, traducción castellana de José María Arancibia, Madrid, Fundamentos.
- Kulish, Nicholas (2010): «Author, 17, Says It's 'Mixing,' Not Plagiarism», en *The New York Times*, 11 de febrero de 2010: <https://www.nytimes.com/2010/02/12/world/europe/12germany.html> (último acceso: 20/09/2020).
- La Nación, Redacción (2007): «El jurado revocó el fallo del certamen de novela», en *La Nación*, 8 de febrero de 2007: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-jurado-revoco-el-fallo-del-certamen-de-novela-nid881727/> (último acceso: 22/09/2020).
- Laforet, Carmen (1945): *Nada*, Barcelona, Destino.
- Link, Daniel (2007): «Literaturas comparadas (2)», en *Linkillo* <http://linkillo.blogspot.com/2007/02/literaturas-comparadas-2.html> (último acceso: 12/11/2020)
- Maurel-Indart, Hélène (2014): *Sobre el plagio*, traducción castellana por Laura Fólica, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- McCarthy, Margaret (ed.) (2015): *German Pop Literature*, Berlin/München/Boston, De Gruyter.
- Morales, Bruno (2006): *Bolivia construcciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana/La Nación.
- Morales, Bruno (2007): «Nada que ver con otra historia», en *Suplemento Radar, Página/12*, 6 de marzo de 2007: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3865-2007-06-03.html> (último acceso: 19/08/2020).
-



- Morales, Bruno (2010): *Grandeza boliviana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Perromat Augustín, Kevin (2007): «Algunas consideraciones para el estudio del plagio literario en la literatura hispánica», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 37: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2383242> (último acceso: 11/08/2020)
- Reiff, Arno (1959): *Interpretatio, imitatio, aemulatio: Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Köln, Thesenpapier.
- Schlaffer, Hannelore (2011), «Die Göre - Karriere einer literarischen Figur», *Merkur*, 742 (65): 274–279.
- Süselbeck, Jan (2012): «Zwischen Intertextualität und Plagiarismus. Literarische Antworten auf Fragen der Originalität seit 1990», en Birnstiel, Klaus (ed.) (2012): *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag: 121–136.
- Tiempo, El Redacción (2007): «Revocan premio literario por plagio», en *El Tiempo*, 10 de febrero de 2007: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2384526> (último acceso: 19/08/2020).



## SOBRE LA AUTORA

### *Soledad Pereyra*

Soledad Pereyra es docente e investigadora en la Cátedra de Literaturas y Culturas Románicas de la Universidad de Passau (Alemania). Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Doctora en Filología Románica por la Universidad de Freiburg (Alemania), donde también trabajó en docencia e investigación en la Facultad de Filología entre los años 2007 y 2010. Desde el 2010 al 2020 trabajó como docente en la Cátedra de Literatura Alemana y en la Maestría en Literaturas Comparadas de la UNLP. Como investigadora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de la UNLP, se especializó en estudios comparados de literatura y teatro contemporáneo. Desde el 2020 trabaja como investigadora en un proyecto de narrativas de la diversidad funcional en cine y teatro contemporáneo dirigido por la Prof. Dr. Susanne Hartwig en la Universidad de Passau. Ha sido distinguida con premios nacionales por sus estudios universitarios y con becas y subsidios nacionales e internacionales, que promovieron estancias de docencia y/o de investigación en la Universidad de Wuppertal, la Universidad de Berna, la Universidad de Sevilla y el Instituto Iberoamericano de Berlín. También, junto a María Julia Zaparart, dirigió el pequeño sello editorial Miríada Editora.

### Contact information:

Cátedra de Literaturas y Culturas Románicas

Universidad de Passau (Alemania)

Innstraße 25

94032 Passau, Alemania

+49(0)851/509-2814

Soledad.Pereyra@uni-passau.de.