

**MÁS ALLÁ DEL PLAGIO Y EL AUTOPLAGIO,
UNA INDAGATORIA DE LA HISTORIA SECRETA PRESENTE
EN DOS CUENTOS DE RICARDO EMILIO PIGLIA RENZI**

BEYOND PLAGIARISM AND SELF-PLAGIARISM, AN INVESTIGATION
OF THE SECRET HISTORY PRESENT IN TWO STORIES BY
RICARDO EMILIO PIGLIA RENZI

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
Profesor emérito Universidad de Concepción
Chile
marirod@udec.cl

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ
Dr. en literatura latinoamericana. Profesor de narrativa latinoamericana
en la Universidad de la Frontera
Chile
jose.rodriguez@ufrontera.cl

NATALIA MATUS
Doctora© en literatura latinoamericana Universidad de Concepción
Chile
nataliamatus@udec.cl

Resumen: El artículo analiza, en primer término, la relación autotextual dada bajo la modalidad del plagio y autoplagio en, y entre, el cuento *La loca y el relato del crimen* y la nouvelle *Homenaje a Roberto Arlt*, incluidos en el volumen *Nombre falso*. En ambos relatos hay diálogos, escenas y personajes que se repiten. *Homenaje*, además, está construido sobre un secreto ¿Quién escribió el cuento *Luba* incluido en el texto? Nuestra pretensión, actuando como detectives, es revelar ese enigma, el cual se encontraría en la “historia secreta”, en forma de un vacío narrativo a descubrir. En una segunda entrada, y siguiendo a la crítica, mostramos las huellas de otras escrituras en los textos anotados. Relaciones claves para su propia construcción y para su lectura. Así *La loca y el relato del crimen* podría leerse de la manera en que Borges coteja *El Quijote* de Cervantes con el de Menard; y la estructura de *Homenaje* pareciera responder a la usada por Onetti en sus nouvelles.

Palabras clave: Piglia, autoplagio, autotextualidad, historia visible, secreto.

Abstract: The article analyses, in the first place, the autotextual relationship formed by plagiarism and self-plagiarism in and between the short story *La loca y el relato del crimen* and the novella *Homenaje a Roberto Arlt*, both published in the collection *Nombre falso*. In both works there are dialogues, scenes and characters that are repeated. *Homenaje*, moreover, is constructed on a secret: Who wrote the story *Luba* included in the text? Our object is to reveal, through detective work, this enigma concealed in the “secret history” in the form of a narrative vacuum to be discovered. In the second place, following earlier criticism, we show the traces of other writings in the texts noted. These are key relations for the construction and reading of the work. Thus, *La loca y el relato del crimen* could be read in the way that Borges makes a collage of Cervantes’ and Menard’s *El Quijote*; and the structure of *Homenaje* appears to be the same used by Onetti in his novellas.

Keywords: Piglia, self-plagiarism, autotextuality, visible history, secret.

Recibido: 23.06.2021. Aceptado: 22.06.2023.

Para iniciar la discusión nos internamos en el análisis de la relación autotextual, en su forma denominada construcción en abismo, dada bajo la modalidad del plagio y autoplagio en el cuento *La loca y el relato del crimen* y en la nouvelle *Homenaje a Roberto Arlt*, textos incluidos en el volumen *Nombre falso* debido al rioplatense Ricardo Piglia. La crítica se ha interesado sobre este problema. Fornet (1994) destaca que el procedimiento del plagio es esencial para la estructura de *Homenaje*: “El tema del plagio y la falsificación, aunque no siempre aparezca en primer plano, domina toda la narración” (120). Lo nuevo de nuestra aproximación radica que también mostramos como opera el plagio en el otro texto anotado, pues los dos se organizan del mismo modo, es decir, ahondamos en la configuración de un mecanismo, de un procedimiento usado por Piglia.

Junto a lo anterior, nuestra lectura en la línea del lector como detective propuesta por Chesterton y desarrollada por el mismo Piglia, intentará develar un enigma, para el caso será determinar la autoría del relato *Luba*, incluido en la nouvelle *Homenaje*. Tarea en la que, tal como observa Gnutzmann (1992) en un estudio sobre la misma obra, “Piglia-narrador espera de su lector que desempeñe el mismo papel de detective que el Piglia autor del texto” (7).

La primera pista la encontramos en la “Nota Preliminar” de *Nombre falso* (1994a). Allí se lee que *La loca y el relato del crimen* fue escrito en 1975 para ser enviado a un concurso de cuentos policiales organizado por

la revista “Siete Días”. El jurado integrado por Borges, Roa Bastos y Marcos Denevi, le otorgó el Primer Premio.

en realidad, el viaje fue el que verdaderamente obedeció a las reglas del género policial. La situación era tan rara que todo el tiempo me sentí una especie de falsificador a quien en cualquier momento iban a descubrir. Por otro lado, comprobé que escribir por encargo, a partir de ciertas reglas fijas, produce una paradójica sensación de libertad (p. 9).

El cuento, como todo relato policial, está dividido en dos partes: la historia del crimen y la historia de la investigación. Historias que nunca coinciden porque el crimen es siempre anterior a la investigación. El crimen corresponde aquí al asesinato de la prostituta Larry “altiva, borracha, indiferente” y la investigación al periodista Emilio Renzi (el sabido alter ego de Ricardo Piglia), quien descubre al verdadero culpable del delito gracias a la aplicación al caso de sus conocimientos de la fonología de Trubetzkot adquiridos en la Universidad. Que la ciencia, para el caso la lingüística, sirva para descifrar los crímenes, es una parodia de los métodos del policial canónico (Poe y Conan Doyle) y, también, una confrontación directa con el estilo de investigación propuestos en las novelas debidas a los maestros del género negro, Hammett y Chandler. La investigación anotada lo lleva a concluir a Renzi que el asesino es cierto “padrino” local, Almada, pero el redactor devenido detective comprende que no podrá denunciarlo porque la policía ha culpado por conveniencia e intereses corruptos a Antúnez, proxeneta de Larry. El editor del diario, el Viejo Luna, acepta la falsa versión de la policía e impide contar la verdad. La censura desplaza a la resolución del enigma del lugar central que ocupa en policial clásico. El dilema del detective ya no es descubrir al criminal y resolver el acertijo, sino encontrar la fórmula para publicar lo realmente ocurrido. De un problema policiaco hemos pasado a un problema político ¿Cómo decir la verdad en una sociedad corrupta en que la ley ha pactado con el dinero?:

“El tipo” (Antúnez) parecía flotar en una niebla y cuando bajó las manos miró a Renzi con ojos suaves.

“– Yo no he sido –dijo–

– Ha sido el gordo Almada, pero a ése lo protegen desde arriba” (Piglia 1994: 69).

Las palabras del viejo Luna, el editor, confirman el hecho: “Hace treinta años que estoy metido en el negocio y sé una cosa: no hay que buscar problemas con la policía. Si ellos te dicen que la mató la Virgen María, vos escribís que la mató la virgen María” (p. 83). Es clave la palabra que usa el viejo para referirse a la profesión periodística: “negocio”. De eso se trata, de negociar la ley, tolerando que el poder imponga sus discursos mentirosos y paródicos: “La mató la Virgen María”. Los hechos no importan, en realidad, lo que importa es la manera de contarlos.

El relato de la loca está totalmente desacreditado por una de las prohibiciones que deslegitiman el discurso: “nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo” (Foucault, 2005: 39). La ecuación es simple: los discursos de los locos son delirantes, por ende, no tienen valor alguno. Todo lo contrario a lo ocurrido con el discurso basado en la evidencia científica, siempre sancionado como verdadero como muestra el mismo Foucault. El examen que hace Renzi de la narración de la mujer demente no es solo una investigación detectivesca, sino que al basarse en la fonología presume de verdadero. De ahí que es posible considerarlo un gesto ético: encontrar la verdad en los discursos desplazados por el poder y legitimarlo por medio de uno de los mecanismos que exige el orden. Pero, sorprendentemente el poder descarta también el discurso basado en la evidencia científica. Así cuando Renzi comunica su descubrimiento al viejo Luna se produce el siguiente diálogo:

- Che, pero que bárbaro. ¿Eso lo aprendiste en la Facultad?
- No me joda.
- No te jodo, en serio te digo: ¿y ahora que vas a hacer con esos papeles? ¿La tesis? (p. 71).

Creemos que la falta de validez que el jefe de Renzi, encarnación de la autoridad, le atribuye a los dos tipos de discursos, el discurso del loco y el discurso del cuerdo, radica en que los dos dicen la verdad. Consecuentemente, se podría decir que *La loca y el relato del crimen*, más allá de la resolución de un asesinato, narra la imposibilidad de contar la verdad en una sociedad corrupta. Ello en una primera instancia, o en la “historia visible”, porque hay una segunda instancia, o “historia secreta”, en la que Renzi pasa de detective aficionado a autor, reescribiendo, que aquí significa

repetir palabra por palabra, el cuento en el que participa como personaje. Al escribir de nuevo el cuento, descubre que la única opción de contar la verdad está en la literatura.

Pero ello sólo ocurre en ciertos relatos, pareciera decirnos el autor, pues en el otro texto propuesto para el análisis, *Homenaje a Roberto Arlt*, el oficio literario equivale a mentir, a no decir nunca la verdad. Máxima establecida por Melville, citada en el mismo *Homenaje*, clave para la interpretación del relato: “Qué insensato, que inconcebible que un autor –en ninguna circunstancia posible– pueda ser franco con sus lectores” (1994: 103). Juan Carlos Onetti. En su *Decálogo más uno, para escritores principiantes* (2009) recomienda: “Mientan siempre” (356).

Importa, para nuestros propósitos, anotar que la contrariedad respecto de la relación verdad y literatura que los dos relatos contienen, no anula los plagios que ocurren entre ellos, como si el procedimiento fuera ajeno a la interpretación del sentido. Así, en *La loca*, Almada es descrito de la misma forma, página 53, que Rinaldi en *Homenaje*: “Gordo, jadeante, el traje de filafil verde” (80). En una siguiente coincidencia, el mismo Rinaldi mientras camina por la estación de los subtes, despierta a una mendiga que duerme sobre un banco:

“¿Vos, carajo”, jadeó Rinaldi “Cómo te llamás? (La mujer se apretaba con las manos una especie de túnica oscura y barrosa que le cubría la piel manchada) ¿Cómo te llamás? Echavarne, María del Carmen, dijo la mujer. Tomá, le dijo Rinaldi y le tendió un billete de cien pesos, pegado con tela engomada. Compráte un sombrero” (p. 99).

En el relato del crimen hay un diálogo muy semejante, ahora entre Almada y la mendiga demente que duerme en un zaguán:

La mujer se sentó tanteando el aire y levantó la cara como enceguecida.
– ¿Cómo te llamás –dijo él
– ¿Quién?
– Vos ¿O no me oís?
– Echevarne, Angélica Inés dijo ella, rígida –Echevarne, Angélica Inés, que me dicen Anahí.
– ¿Y qué hacés acá?
– Nada –dijo ella– ¿Me das plata?..
– Bueno, dijo él – Si te arrodillás y me besás los pies te doy mil pesos...

– Yo soy Almada –dijo– y le alcanzó el billete– Compráte un perfume (p. 66).

Una nueva similitud se produce entre los pensamientos de los dos personajes: Rinaldi: “Años que quiero levantar el vuelo –viene pensando– Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito: Ecuador” (p. 103); Almada: “Años que quiero levantar el vuelo –pensó de pronto– Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito, Ecuador” (p. 65). Estas repeticiones que asumen la forma del autoplagio –Piglia se plagia a sí mismo– tienen una conexión con la propuesta de Macedonio Fernández, que veremos más adelante: Escribir un libro y atribuírselo a otro: el plagio al revés.

En un nivel ya no de la diégesis, sino macroestructural, también hay repeticiones: en *Homenaje* se falsifica un cuento, *Luba*, mientras que en *La loca* se falsifica el relato de un crimen. Pero aún podemos avanzar más en el análisis del dispositivo de la repetición. La explicación que da Renzi para descifrar el monólogo de la loca: “En un delirio el loco repite o mejor está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas como un molde” (p. 71), se podría trasladar a una versión paranoica del autoplagio: la necesidad compulsiva de repetir lo ya escrito por uno, con la esperanza que se amplifique y se entienda mejor o que aparezca una nueva realidad que solo la repetición de los moldes verbales puede conseguir.

La repetición de lo escrito puede considerarse un desperdicio, a menos que aparezca algo nuevo y ese descubrimiento solo lo puede llevar a cabo el lector. Así, Piglia en el autoplagio funciona no solo como autor, sino como lector de sí mismo que busca compulsivamente que la repetición convoque una realidad *otra*. Tal y como se observa en la repetición del comienzo de *La loca* en su final.

Este procedimiento se puede considerar, también, como una: “Construcción en abismo” (Dallenbach, 1976). Consiste, precisamente, en “la reduplicación especular, en escala de los personajes, del tema mismo de un relato” (284). Reduplicación que, para el caso, termina por provocar una conmutación de la isotopía narrativa, donde “la historia intercalada, a fuerza de reduplicarse, cambia el sentido en que se decodificaba el relato intercalante” (286). Así, la reduplicación que hace Renzi del relato de la loca, lo transforma en la resolución del crimen y en la denuncia del homicida. En *Homenaje* no sucede tal cosa porque predomina el plagio.

En este recodo del desarrollo de lo expuesto, nos permitimos incluir una propuesta teórica de Piglia que puede añadir un nuevo punto de vista. Nos referimos a *Tesis sobre el cuento* (1999) que tiene un cierto parentesco con la duplicación. Allí sostiene lo siguiente: “Primera tesis: un cuento cuenta siempre dos historias “... El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto narrado de un modo elíptico y fragmentario” (p. 92).

“Trabajar con dos historias” –añade el mismo Piglia– “quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas” (p. 93). Desde aquí es posible observar que nos enfrentamos a una segunda forma de la construcción en abismo. En la primera operó la conmutación de la isotopía narrativa, desde un relato policial a un relato de denuncia; ahora opera la conmutación de género, desde una investigación filológica a un relato policial.

La idea de la duplicación: narrar lo mismo de diferente manera, tiene ese parentesco con la repetición de la que hemos hablado, propia del autoplagio. En cuanto al plagio que en *Homenaje* Arlt habría hecho de Andreiev, atribución señalada por el propio Piglia en *Crítica y ficción*.

Piglia desvía la idea de Macedonio de la atribución calculadamente falsa, para transformarla en la sobreinterpretación que hace Kostia: Arlt habría cometido plagio. Lectura errónea que desata un malentendido que se resuelve bajo la forma del secreto. El secreto es una categoría clave de *Homenaje*. Ella no debe entenderse como la interpretación de un sentido que primero hay que descubrir, sino como la reconstrucción de lo que no está narrado, lo que nos obligará a narrar lo que nunca se dice en el relato, haciéndonos cargo de la idea de Piglia: “entender es volver a narrar” (1991: 11). Josefina Ludmer, en un artículo sobre Onetti sostiene algo muy similar “sólo lo que se dice dos veces, lo duplicado, transporta verdad” (96). Cita pertinente por tres motivos, el primero ya lo sabemos, Onetti es un personaje más del relato; en segundo término, *Homenaje* está dedicado a aquella, notable, crítica argentina y, *last but not least*, Piglia escribió una *Teoría de la prosa* (2019), donde usa como referencia constante las nouvelles del mismo Onetti. En ese texto, desarrolla, a partir de las páginas que Deleuze-Guattari dedican a la novela corta en *Mil mesetas* (1997), una amplia discusión sobre la “función narrativa del secreto y del enigma” (p.

25). Glosando a los autores franceses, (97) podemos decir que el secreto es un espacio vacío, algo que no se conoce al interior de las relaciones que establece el relato. Es un tipo de sustracción de la información ¿Qué información sustrae Piglia? Adelantándonos a lo que expondremos, podemos decir que sustrae la información que *Homenaje a Roberto Arlt* está construido sobre el engaño, sobre la falsedad: no existe tal inédito, no existe el plagio de Andreiev por parte de Arlt, consecuentemente, Kostia no es el guardián de un cuento de Arlt. Todo es pura ficción. La ficción reemplaza a la realidad, aunque simule que trabaja con datos reales. Inventa una realidad en forma tan convincente que la crítica ha creído en su materialidad, como Hayes, especialista en Arlt que analizó el cuento como si se tratara de un cuento inédito del autor. (Hayes 1987). Será la misma crítica la que finalmente resuelva el enigma (Fornet 1994) y deje constancia del “plagio” a Andreiev, del relato policial contado por el criminal y no por el investigador. Un relato policial al revés.

Aplicable rectamente es la idea de la adivinanza, contenida en las líneas finales de la transcripción del pensamiento de Macedonio: (la obra) “Cifrada y escondida en el porvenir, como una adivinanza lanzada a la historia”.

En *Homenaje* existe esa historia cifrada y escondida, una adivinanza que solo un futuro lector podrá descubrir si sabe leer bien la historia secreta. Siguiendo una lógica de investigación que nos puede ayudar a resolver el enigma, partimos de una entrevista que Graciela Speranza le hizo a Piglia en 1992. Le pregunta sobre *Nombre falso* y el diálogo es el siguiente:

En algún momento estableció una especie de juego en esta relación respecto de la competencia del lector. Estoy pensando en *Homenaje a Roberto Arlt* que atribuye a Arlt un texto de Andreiev ¿Cómo lee ese gesto? Como un desvío –La clave del relato no es ésa ¡La clave de esa atribución está en Kostia antes que en Arlt! Pero ése es un secreto que no pienso revelar. Solo digo que hay un secreto porque me gustan las historias que tienen un punto ciego, no solo que cuentan un secreto, sino que tienen algo oculto que un único lector va a descubrir en el futuro (Piglia 2000: 146).

Esta cita es fundamental para penetrar en la historia secreta escrita en los intersticios de la historia visible de una forma elíptica y fragmentada. La idea es: la clave de *Homenaje* está en Kostia y no en Arlt. Por lo ya adelantado, podemos darnos cuenta que el desvío verdadero no es Kostia, es

limpiamente el narrador básico, el inventor de todo el “cuento”. El doble sentido del término “desvío” es engañoso y no nos puede llevar a entender, por lo pronto, que “historia secreta” significa que en ella se cuente el secreto, sino más bien es otra forma de merodearlo. Esta comprensión del “desvío” como una atribución que se desplaza desde el autor al personaje Kostia y desde ahí al narrador no había sido trabajada por la crítica precedente.

Má arriba afirmamos que Arlt respetaba mucho el juicio crítico de Kostia, juicio que apuntaba a que el cuento repetía la situación central del relato de Andreiev: la prostituta y el anarquista fugitivo encerrados en el prostíbulo. El comentario debió preocupar a Arlt, todo ello dentro del falseamiento más completo de los hechos que ocurre en el relato, tanto que en su visita a Kostia en Semana Santa que cayó entre el 22 y el 25 del mismo mes de abril (las fechas son importantes para que el engaño y la falsificación adquieran visos de verdad) debió discutir el asunto surgiendo “algunos problemas con respecto al cuento en vista de lo cual Arlt decidió reescribirlo o incluso no publicarlo” (1994: 111). Para lo anterior y lo que sigue, nos sentimos obligados a advertir que los acontecimientos están contados interesadamente desde el lugar del que construye el secreto, desde el narrador “criminal”. Ello contribuye a disimular la falsedad de lo narrado.

La historia secreta que, repetimos, solo es otra forma de contar lo mismo, podría enunciarse así: Piglia inventa un cuento, *Luba*, y se lo atribuye a Arlt, introduce enseguida un personaje, Kostia, quien determina que el cuento es un plagio de *Las tinieblas* (el desvío), pero el mismo narrador fabula pistas que nos llevan a la convicción que no puede haber plagio porque Arlt no había leído hasta ahora a Andreiev. Arlt lo lee, encuentra coincidencias y no publica el cuento. Esta fabulación la construye Piglia para inventar otro “desvío”: la publicación del relato bajo la autoría de Kostia.

Como efecto final, Piglia inventó todo este “cuento”, no olvidemos que hablamos de un libro de relatos, por ende, todo es pura invención. Invención que revela la capacidad creadora del autor como criminal. En los términos del citado Chesterton: “El criminal es el artista creador, mientras que el detective... (detective-lector, añade Piglia) ... es solo el crítico” (2003: 11).

Podríamos sintetizar lo dicho apelando a la frase “La propiedad es un robo”, frase que Piglia atribuye a Arlt, pero que es de Proudhon –el juego de la cita errónea– y que, aplicado a la literatura, indica que los textos no tienen dueño, del mismo modo que el lenguaje; es ridículo pensar que el

uso de ciertas palabras me transforma en su propietario. El lenguaje es un bien público y no privado, como también lo sería la literatura.

Si vamos ahora a *La loca y el relato del crimen* anotamos que la existencia de las dos historias es problemática, ya que la secreta, que proponemos, se puede confundir con una interpretación. El nudo está en que los acontecimientos se narran dos veces de idéntica manera: en el cuento de Piglia y en el que al final empieza a escribir Renzi, ya que es una copia textual, un reflejo, del ya escrito. Por lo tanto, la historia secreta no se narra en los intersticios de la historia visible, sino que ambas se enfrentan como dos espejos. Parece evidente que estamos frente a la forma más nítida del autoplagio, la cita al pie de la letra.

Si hay alguna incertidumbre en lo que hemos dicho, es decir que la repetición literal tiene como fin encontrar una nueva realidad, otra realidad, que tal vez aparezca como resultado de las dos lógicas antagónicas con que se escribe dos veces el mismo acontecimiento, *La loca y el relato del crimen* es un buen ejemplo de la razón que podría asistirnos, pues como ya anotamos, escribir desde otro lugar, que es el lugar de la literatura, es la única forma de poder decir la verdad, como ya anotamos.

Desde esta perspectiva, *La loca y el relato del crimen* es un texto político en que la literatura aparece como una respuesta específica a una demanda social que genera algunas preguntas, entre ellas: ¿Para qué escribir? ¿Desde dónde? Y especialmente, ¿Quién nos puede leer? Respondiendo a estas interrogantes, Renzi sostiene que ello se hace para romper la barrera de la censura, y ya hemos dicho, desde un lugar anómalo a los discursos imperantes. En lo que se refiere a la última pregunta, es la más importante porque es la figura del lector la que abrocha todas esas interrogantes, Renzi no escribe para el juez ni para el periódico, escribe para los lectores que creen en la verdad y la justicia.

Abandonamos este campo ideológico que consagra una evidencia: en nuestra sociedad no existe la justicia y recurrimos a la estética desplegada en *Pierre Menard autor del Quijote*, para ensayar otra explicación para el autoplagio. Recordemos que Menard guiado por un propósito “meramente asombroso” logró redactar dos capítulos del *Quijote*: el noveno y el trigésimo octavo (en el primero trata el tema del autor que es una obsesión borgeana, como, infinitamente más modesta, también es la de este artículo). El resultado, huelga repetirlo, es que la obra, inconclusa, de Menard

repite palabra por palabra lo escrito por Cervantes. Es una copia total. Sin embargo, tras anotar dos extractos idénticos que hablan sobre las relaciones entre verdad e historia, Borges escribe: “La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad, sino como su origen.” (449). Claramente la diferencia la establece el lector. Ensayemos lo que podemos decir, en la misma línea, para el caso de *La loca y el relato del crimen*. El cuento comienza con el enunciado: “Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo”. A su vez, Renzi escribe al final del relato abriendo su continuación, eludiendo el cierre: “Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo”, enunciado que puede considerarse solamente una repetición, una copia. Pero la situación de lectura ha variado totalmente, no por factores externos, la aparición de la pragmática de Williams James, por ejemplo, como sucede en Borges, sino por factores propios de las lógicas narrativas de los relatos que cambian los sentidos de cualquier enunciado. El primer enunciado, el de Piglia, es la mera descripción de un personaje. El segundo, que comienza a escribir Renzi, es una revelación: no está describiendo a un personaje anodino, sino a un criminal “protegido por los de arriba”. El atributo melancólico suena ahora como amenazante (se emparenta intertextualmente con *Los siete locos* (2015) de Arlt donde aparece un “rufián taciturno”). Unir el crimen y la melancolía es una idea asombrosa, de ocurrencia no frecuente, como contrariamente, lo es unir la furia con el criminal. Como escribe Borges: “En el adulterio suelen participar la ternura y la abnegación; en el homicidio, el coraje” (1996: 516). Extraña suena la participación de la melancolía en el crimen. Si se añade el calificativo “difuso”, la figura del criminal pasa a moverse en la imprecisión, en la poca claridad con la que se le ve. Si se le agrega la adjetivación de “gordo”, se completa la figura contradictoria de un homicida gordo, melancólico y difuso, totalmente distinta a la neutra figura descrita por Piglia. Esta figura del asesino es una imagen arltiana que Renzi añade a la galería del crimen. Luego, el carácter gemelo de los relatos no impide leerlos de manera distinta. Al contrario, las dos lógicas narrativas que los componen inducen dos tipos de lectura.

Decíamos que el segundo relato que repite el primero, puede considerarse una cita hipertrofiada: a través de Renzi, Piglia se cita a sí mismo. El

asunto de las citas es fundamental en *La loca*, en *Homenaje* y sin duda que Piglia lo recogió de Borges. En *Respiración artificial* Renzi lo confirma:

Ahí está la primera de las líneas que constituyen la ficción de Borges: textos que son cadenas de citas fraguadas, apócrifas, falsas, desviadas; exhibición exasperada y paródica de una cultura de segunda mano invadida toda ella por una pedantería patética: de eso se ríe Borges. Exaspera y lleva al límite, entonces, me refiero a Borges, dice Renzi, exaspera y lleva al límite, clausura por medio de la parodia la línea de la erudición cosmopolita y fraudulenta que define y domina gran parte de la literatura argentina del siglo XIX (129).

En *La loca y el relato del crimen* podemos ver el procedimiento de la cita equivocada que remite a esa cultura de segunda mano: “el viejo Luna decidió mandar a Renzi a cubrir la información porque pensó que obligarlo a mezclarse en esas historias de putas baratas y casfishios le iba a hacer bien” (p. 68). En la comisaría Renzi se encuentra con Rinaldi (otro Rinaldi), que tras escuchar a la loca hace un comentario a Renzi en el que trata de demostrar su erudición:

Parece una parodia de Macbeth –susurró, erudito, Rinaldi– Se acuerda, ¿No? – El cuento contado por un loco que nada significa.
– Por un idiota, no por un loco –rectificó Renzi– Fue un idiota
– ¿Y quién le dijo que no significaba nada? (p. 68).

La rectificación de Renzi aprueba la idea borgeana que la erudición cosmopolita y fraudulenta define y domina gran parte de la literatura argentina del siglo XIX. La referencia temporal apunta, sin duda, al *Facundo* de Sarmiento, libro fundacional de la literatura argentina (y podríamos decir de la literatura hispanoamericana). Allí escribe Sarmiento:

A fines de 1840 salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales de soldadescas y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las Armas de la Patria escribí estas palabras: “On ne tue point les idées (12).

La frase será utilizada como epígrafe del mismo *Facundo* y se la atribuye

ye a Fourtol, pero la cita es errada ya que el autor es Diderot, como lo hace saber con amabilidad, Paul Groussac.

La línea de la cita errada la continua Piglia en pleno siglo XX. Baste pensar en *Nombre falso*, que lleva un epígrafe atribuido a Arlt que reza: “Solo se pierde lo que realmente no se ha tenido”. Más cerca de la verdad es anotar que se trata de un verso de Borges, ligeramente cambiado, presente en el poema *1964* (1996), veamos: “Nadie pierde (repites vanamente) / sino lo que no tiene y no ha tenido” (298).

La atribución errónea que preside el texto, nos indica que el autor de *El aleph* es un referente en *Nombre falso*, especialmente en *Homenaje a Roberto Arlt*. El relato une dos estéticas que la crítica siempre consideró antagónicas. Así pareciera que la historia visible es un homenaje a Arlt y la secreta un homenaje a Borges. Quizás no sea un homenaje, sino que simplemente el genio de Palermo es una referencia ineludible cuando se habla de literatura argentina (y no sólo de ella).

De regreso al rol que desempeña Kostia en *Homenaje*, Piglia decidió mediante su criatura ficcional exponer sus planteamientos teóricos sobre la manera de escribir de Arlt (misma labor que desempeñará Renzi en *Respiración artificial*).

Piglia, narrador y personaje, ubica en el bar Ramos a Kostia, “un tipo gordo, asmático, que respiraba con un jadeo pesado. Estaba sentado contra una mesa del fondo, en el Ramos, rodeado de vasos de cerveza... me acerqué a la mesa- le dije que venía de parte de Nacaratti” (personaje *real*) “que estaba trabajando sobre Roberto Arlt” (referencia también *real*), “que buscaba unos datos y que él me podía ayudar”. Entablada la conversación, Kostia que hablaba “como predicando”, responde así cuando Piglia afirma que Arlt es un gran escritor:

– No joda, ¿Qué me va a decir? ¿Qué era el testigo de la clase media? ¿Sabe de quién fue testigo Arlt: ¿De Edgar Sue, de Rocambole, de esos tipos? Leía como loco: todo en las traducciones de Tor. ¿Se ubica? Jarmelgo, mozalbeta; esa era la gran literatura para él. Y tenía razón. Lea “Escritor fracasado”: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores de este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones. Arlt se dio cuenta que tenía que escribir sobre eso, metido hasta la garganta. Mire

–dijo– haga una cosa: lea “Escritor fracasado”. El tipo que no puede escribir sino copia, sino falsifica, sino roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer. Dostoievski pasado por los traductores gallegos. ¿Sabe por qué era genial Arlt? Porque se dio cuenta que ahí había un estilo. Después los boludos dicen que escribía mal (p. 119).

Esta teoría sobre Arlt puesta en boca de Kostia, que funciona como vocero de Piglia, se amplifica largamente, “de corrido”, como le adjudica Marconi a Renzi en *Respiración artificial*. Renzi después de enunciar toda una teoría sobre el estilo de Arlt, remacha:

la suya era una mala escritura, una escritura perversa. El estilo de Arlt es el Starvroguin de la literatura argentina; es el Pibe Cabeza de la literatura, para usar un símil nativo. Es un estilo criminal. Estoy decepcionado Renzi, dijo Marconi. Habíamos empezado tan bien. Por supuesto si uno lee a Arlt como vos lo leés no puede leer a Borges. O puedo leerlo de otro modo, dijo Renzi; leerlo, por ejemplo, desde Arlt. Mejor sí, dijo Marconi, mejor leer a Borges desde Arlt, porque si uno lee a Arlt desde Borges no queda nada. Aparte que la sola idea de imaginarme a Borges leyendo una página de Arlt me produce honda tristeza. No creo que el Viejo pueda resistir sin sufrir un ataque de catalepsia más de dos reglones que vos denominás el estilo de Arlt (p. 136).

Si uno combina las dos teorías: la de Rinaldi, escribir es falsificar, y la de Renzi, leer a Arlt desde Borges (aceptando lo impensable), podemos acceder a otra parte del secreto que guarda *Homenaje a Roberto Arlt*: Piglia, mediante una atribución errónea, típicamente borgeana, falsifica un plagio de Arlt, lo que le permite hacer una lectura hasta al parecer inadmisibile: leer a Arlt desde Borges. Las claves, en relación al asunto que tratamos está en los discursos críticos de Kostia y Renzi. Por otra parte, destacamos que la crítica también ha mostrado que nos situamos frente a una relación concreta. Pedro Maino (2009), por ejemplo, anota que en el prólogo de *El informe de Brodie* (1972),

Borges se sirve de un comentario de Arlt, acerca de su desconocimiento del lunfardo, para ratificar su recelo con respecto a los esfuerzos por acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma... reconoce a Arlt como

un escritor que trasciende las jergas, que ignora purismos de cualquier tipo. De este modo establece una clara analogía entre él y Arlt, por cuanto ambos se muestran indiferentes ante el Diccionario de la Real Academia y los Diccionarios de argentinismos (2009).

La relación Arlt-Borges que se podría considerar inaceptable porque es un intento de relacionar igualmente al que escribe “mal” con el que escribe “bien” es rescatada por Renzi asegurando que el cuento *El indigno*, que narra una traición como si fuera un homenaje al traicionado, es una miniatura del tema de *El juguete rabioso* de Arlt: “¿Y qué es ese cuento si no un homenaje de Borges al único escritor contemporáneo que siente a la par?” (p. 137). Una vez más, equipara a ambos autores. Intento que, leído desde la angustia de la influencia, no es otro que desplazar lo que se pueda a Borges para abrir un espacio para Arlt y, esencial, para el mismo Piglia.

Tal vez como sucede a menudo, la lectura que hace Renzi puede tener un sesgo excesivo que distorsiona los textos de Arlt. Puede suceder lo mismo en *Homenaje* ya que más de alguien podría considerar un exceso la lectura que hace Piglia (u otras de sus voces, sean Kostia o Renzi) de *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *Aguafuertes*, distorsionando los textos.

En esta línea, Piglia también lee el cuento de Andreiev *Las tinieblas* con el mismo exceso. Creemos que lo hace desde una tradición argentina, diríamos desde las letras del tango, transformándolo en un típico tango arrabalero: la prostituta decente como una señorita, el hombre perseguido y el espacio del burdel. Idea que nos autoriza el propio Piglia que respondiendo a la pregunta: “¿Podríamos decir que en Arlt hay algo de tango novelado?”, responde: “un tango entreverado con marchas militares, con himnos del Ejército de Salvación, con canciones revolucionarias, una especie de tango anarquista donde se cantan las desdichas sociales” (2000: 25). En la misma línea, Abel Posse escribe en “La Nación” del 19 del 07 del 2011: “El amor brujo de Arlt es probablemente el mayor tango en prosa de la literatura argentina”.

Piglia argentiniza tangueramente *Las tinieblas* mediante el voceo: “¿Qué es lo tenés?”, “Dejáme” y la introducción de calles y barrios porteños como Retiro. Un detalle curioso de los dos textos analizados en este artículo, *La loca* y *Homenaje* es el siguiente: ambos finalizan con

la misma referencia a Buenos Aires nocturno. En el primero: “Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia, iba a escribir una carta al juez. Por las ventanas, las luces de la ciudad parecían grietas en la oscuridad” (p. 72). En *Homenaje*: “La ciudad brilla, quieta en la oscuridad. Al fondo las luces de Retiro arden como un suave fuego pálido” (p. 153).

Percibimos lo que llamamos la compulsión de repetir, que es lo mismo que decir autoplagio. Algunas veces repitiendo literalmente, otras con variantes, pero siempre persiguiendo con la repetición realidades alternativas, nuevos sentidos. Así, en *La loca* las luces son “grietas en la oscuridad”, en *Homenaje*, “un suave fuego pálido”. Dos finales semejantes pero distintos como lo marcan metafóricamente las luces: la esperanza que quiere romper el muro de la falsedad en ambos relatos, la promesa del camino que comienza bajo “un suave fuego pálido” una vez terminado el viaje de la desdicha.

Es esperable que alguien nos diga que hay también un exceso en la lectura y, por lo tanto, una distorsión de la metáfora, pero el mismo final de *Luba* que sigue lo relativiza:

- Vamos Luba– dice él.
- No me llamo Luba– dice ella, apretando la valija contra su cuerpo– Mi verdadero nombre es Beatriz Sánchez.

Beatriz, la del Dante¹, es quién señala la vía al peregrino en medio “del camino de la vida” y su presencia aquí delata aquí la conexión que siempre buscó el tango con la alta literatura, como sucede con las letras de la vieja guardia que reescriben poemas de Rubén Darío, como “Sonatina”.

La loca y el relato del crimen experimenta con el autoplagio hasta llevarlo a su disolución. *Homenaje a Roberto Arlt* es un elogio del plagio, de “escribir todo: como venga”, según dice Kostia. Lo que también significa la posibilidad de la disolución.

Escribir en ambos textos significa “robar”. Y ello en relación al lugar del

¹ Beatriz Sánchez puede ser también la profesora y crítica literaria Beatriz Sánchez Dissasio, que escribió un interesante, y muy temprano, artículo sobre Onetti, ver bibliografía, donde anota que la literatura del rioplatense se destaca por revelar “la imposibilidad de alcanzar la verdad”. Piglia conoció ese artículo y visitó a Beatriz en la Universidad de la Plata.

arte literario en las relaciones capitalistas es profundamente subversivo. Añade el autor:

Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscita el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en la literatura? Esa para mí es la cuestión central y quizá la parodia debía ser pensada desde esa perspectiva (Piglia 2000: 76).

En lo que respecta a nuestro trabajo, es evidente que los textos analizados comparten la forma de la parodia: *La loca* lo es respecto del género policial y *Homenaje* de la propiedad de un texto. Tal vez la idea de la armonía preestablecida de Leibniz citada por Borges en *Tema del traidor y del héroe*, otra parodia ahora de un cuento de Chesterton, ampare el juego de espejos, repeticiones y dobles lecturas al que nos hemos acogido, sin olvidar el secreto.

Y es a partir del secreto, ya discutido latamente en otros sentidos, que se nos aparece otro escritor nombrado a lo largo de este artículo: Onetti. Hemos visto que la crítica considera que este mismo relato es también un homenaje al autor de *El astillero*. Ahora citamos una entrevista que realizó Edgardo Dieleke a Piglia. Allí, luego de comentar la conciencia de la ficción que existe en Onetti, el autor sostiene que la maestría del uruguayo se expresa:

Por la manera en que circulan los narradores, porque la historia nunca se termina de contar de un modo nítido, y eso en las novelas cortas tiene un efecto fundamental. La nouvelle es un cuento contado muchas veces, el mismo cuento contado muchas veces, digamos mejor. Se organiza sobre un núcleo que nunca se explica, que habitualmente es un secreto que hay en el texto y que sirve para atar las historias... En un sentido permite contar historias con muchas derivaciones pero que están atadas alrededor de un nudo enigmático que es lo que permite unificar redes e historias múltiples (2009: 111).

En esta cita pareciera que Piglia estuviese, en realidad, mostrando la macroestructura de los relatos comentados. Macroestructura donde juega un rol esencial el secreto. De ahí que su presencia nos haya llevado a entrar

en el juego. Luego, anota que los autores de su generación leían a Onetti “como el cruce entre Arlt y Borges” (112). Pareciera, entonces, que el inventor de Santa María fuese otro avatar del jardín de los senderos que se bifurcan en *Nombre falso*. Podemos ahondar en este sentido, si recordamos que uno de los lectores de aquella generación, lo dice el mismo Piglia, era Juan José Saer. Y éste, en relación a la estructura de *Los adioses* y de *Una tumba sin nombre* escribe:

En estos dos relatos, espacio y tiempo, ficción y narración, experiencia y fantasía, verdad y falsedad, realidad y representación literaria, son sometidos a diversos trastrocamientos, en los que presentimos que la reflexión sobre las paradojas de la ficción prevalece sobre la representación misma (2012: 10).

Leídas desde este artículo, las palabras de Saer nos indican que en *Homenaje a Roberto Arlt*, las reflexiones sobre las paradojas de la ficción claramente prevalecen sobre la ficción misma. Y eso pareciera no estar muy claro en Arlt, pero sí en Onetti y en Borges. De la ahí la importancia de la cruz, en una boda contra natura, que desarrolla Piglia entre los autores anotados. Y, como ya habíamos comentado, en la cruz participa un elemento que llama la atención del investigador: este último, con el apoyo absoluto de Renzi, construye a lo largo de toda su obra una máquina donde Arlt juega un papel fundamental, pero *falso*. Básicamente por el hecho recién anotado: las ficciones del último no alcanzan la complejidad estructural de las atribuidas a Onetti y a Borges. Complejidad que Piglia actualiza y renueva con pasión. Así cuando parecía construir el mito del autor del Boedo, en realidad, y como ya adelantamos, estaba forjando secreta, maliciosa y minuciosamente el suyo.

Claramente el autor actuó como “criminal”, pues si algo aprendió de su maestro fue pasar moneda falsa por verdadera. La ya famosa escena, ficcionalizada por el mismo en *Formas breves* (1999), donde unas máquinas, poleas y cuerdas, elevan el ataúd de Roberto Arlt sobre Buenos Aires, en realidad elevan la obra y el nombre de Ricardo Piglia.

Bibliografía

- Arlt, Roberto. (2015). *Los siete locos*. Madrid: Eneida.
- Berg, Edgardo. (1998). "Ricardo Piglia lector de Borges". *Revista Iberoamericana* N° 69. pp: 49-51.
- Borges, Jorge Luis. (1996). *Obras completas*. (Tomos I y II). Barcelona: Emecé Editores.
- Dallenbach, L. (1976). *Intertexto y autotexto*, 15 p.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dieleke, Edgardo. (2009). "En Santa María Nada pasaba: Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti". *Letral*. Universidad de Barcelona.
- Deredita, John. (1980). "¿Es propiedad? "Indeterminación genérica, intertextualidad, diseminación en un texto de Ricardo Piglia. En *texto/contexto en la literatura iberoamericana*". Actas del XIX Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid 1980. pp. 61-69.
- Dimaglio, Mariangel. "El valor de la letra: las versiones especulares en *Nombre falso*". En: <https://webs.ucm-es/info/speculo/numero31/nombrefa.html>
- Fornet, Jorge. (1994). "*Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* N° 42 (1). pp. 115-141.
- Foucault, Michel. (2005). *El orden del discurso*. Buenos aires: Tusquets.
- Gnutzmann, Rita. (1992). "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia". <https://revista.iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/.../5201>
- González Álvarez, José Manuel. (2009). *En los bordes fluidos, formas híbridadas y auto ficción en Ricardo Piglia*. Berna: Editorial Peter Lang.
- Hayes, Adenorges. (1987). "La revolución y el prostíbulo: *Luba* de Roberto Arlt". *Ideologies and Literature*. II, Spring. pp. 141-147.
- Hernández, Domingo-Luis. (1995). *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*. Barcelona: Montesinos.
- Jitrik, Noé. (1976). "En las manos de Borges el corazón de Arlt- A propósito de *Nombre falso* de Ricardo Piglia". *Cambio* (México) Número 3. p. 89 y passim.

- Lafforgue, Jorge. (1972). *Nueva narrativa latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Ludmer, Josefina. (1977). "Los procesos de construcción del relato". En: *Homenaje a La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 89-103.
- McCracken, Ellen. (1991). "Metaplagiarism and the critic's role as detective: Ricardo Piglia reinvention of Roberto Arlt". PMLA 106 p. 1073.
- Onetti, Juan Carlos. (1979). "Prólogo" En: *El juguete rabioso*. Arlt, Roberto. Buenos Aires: Ed. Ruedas.
- _____. (2009). *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pereira, María Antonieta. (1999). "Ricardo Piglia y la máquina de ficción". *Estudios filológicos* N° 34. pp. 27-34.
- Piglia, Ricardo. (1973). "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria" *Los Libros*. N° 29.
- _____. (1974). "Roberto Arlt: la ficción del dinero" *Hispanoamérica* N° 7, pp. 25-28.
- _____. (1994a). *Nombre falso*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1994b). *Respiración artificial*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1999). *Formas breves*. Buenos Aires: Temas de grupo editorial.
- _____. (2000.) *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: editorial Cadencia.
- Sánchez Distasio, Beatriz. (1972). "La ficción narrativa de los testigos en la novela *Los adioses* de Juan Carlos Onetti". En: *Estudios de Crítica Literaria*. Universidad de la Plata: La Plata. pp: 155-176.
- Rovira Vásquez, Gabriel. (2015). *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción*. México: Universidad Autónoma de Baja California.
- Saer, Juan José. (2012). "Onetti y la novela breve". En: *Juan Carlos Onetti Novelas breves*. Buenos Aires: Cadencia.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (1874). *Facundo Civilización y barbarie en las pampas argentinas*. París: Librería de la Hachette y Cía.