

“HOMENAJE A ROBERTO ARLT” O LA LITERATURA COMO PLAGIO

1. Con “Homenaje a Roberto Arlt”, Ricardo Piglia realiza un ejercicio acaso irreplicable¹. Se trata de una ficción disfrazada de pesquisa bibliográfica. Con motivo de la preparación de un homenaje a Arlt, el narrador-personaje (cuyo nombre coincide con el del autor real de esta historia) encuentra —y transcribe— varias piezas inéditas de aquél, incluida una esencial en el conjunto de su narrativa: el cuento “Luba”. La primera parte, por tanto, es la historia de un hallazgo; la segunda es el cuento propiamente dicho, que se reproduce tal como parece haber salido de la pluma de Arlt.

De entrada, lo que llama la atención en el conjunto es su estructura externa: resulta que el primer plano lo ocupa la introducción en lugar del cuento. No se trata sólo de que aquélla sea bastante más extensa que éste, sino de que éste aparece como mero apéndice: el paratexto se hace más importante que el texto².

¹ La primera edición del texto apareció en *Nombre falso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, pp. 97-172. La segunda, en *Prisión perpetua*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, pp. 135-212. Entre ambas hay diferencias —aparte de algunas menores y no pertinentes— que no deben pasar inadvertidas. Más adelante volveré sobre ellas. Al consignar, entre paréntesis, las páginas citadas, daré primero la referencia según la edición de *Nombre falso* y luego según *Prisión perpetua*. Es obvio que los dos volúmenes guardan una relación estrecha entre sí; además de “Homenaje...”, tienen en común otros cuatro cuentos y un epígrafe de Arlt (“Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”), probablemente apócrifo, que recuerda unos versos de Borges (“Nadie pierde... / Sino lo que no tiene y no ha tenido / Nunca...”, del poema “1964”, en *El otro, el mismo*), que a su vez recuerdan algunos otros versos.

² En la edición de 1988, esta subordinación se atenúa. Basta ver los índices de *Nombre falso* y *Prisión perpetua* para percibirlo. Aquí, “Homenaje...” y “Luba” aparecen a un mismo nivel dentro de la última sección del libro. Especularmente, la primera sección (formada por los cuentos “En otro país”

La razón estriba en que se trata en realidad de dos ficciones y en que "Luba" no es sino un plagio de "Las tinieblas", cuento del escritor ruso Leonidas Andreiev. Así, un texto en que se teoriza sobre el papel de la falsificación y del plagio en la literatura se convierte a su vez, en la práctica, en un plagio y una falsificación múltiple de citas y de hechos.

"Luba" omite las historias del primer y último capítulos del original; comienza donde lo hace el segundo capítulo de "Las tinieblas" y se detiene en el penúltimo para dar un vuelco al final. Si en Andreiev el anarquista es detenido por la policía en el prostíbulo, aquí logrará salir a la calle, junto con Luba, antes del amanecer. La nueva versión tiene decenas de alteraciones (algunas tan importantes como la "argentinización" del léxico, la supresión de muchas escenas o el paso de los tiempos verbales del pretérito al presente), pero sigue de cerca a su modelo. No sólo la historia es casi la misma; también el nombre de la protagonista (y, por extensión, del cuento) está tomado del personaje de Andreiev, y larguísimos pasajes son similares a los de la traducción española. El relato de Andreiev, escrito en 1902, fue publicado por primera vez en español en 1920³.

Llama la atención que podamos encontrar en "Luba", aun cuando sepamos que se trata de un plagio, ciertos tópicos característicos de la narrativa de Arlt. En un desafortunado ensayo sobre el cuento, Aden W. Hayes reconoce algunas de esas constantes⁴. Según él, podrían señalarse, por ejemplo, la atmósfera opresiva de Buenos Aires, que produce la depresión y hasta la demencia, el burdel como casa de ilusiones, los vínculos estrechos y antiso-

y "El fluir de la vida") está armada de modo semejante: un texto inicial mucho más extenso, que introduce a otro. Debe quedar claro, sin embargo, que a pesar de su autonomía, "Homenaje..." y "Luba" son incomprensibles por separado, y que, al referirme al texto en conjunto, utilizaré el nombre de su primera parte.

³ Cf. LEONIDAS ANDREIEV, *Las tinieblas y otros cuentos*, trad. N. Tasin, Espasa-Calpe, Madrid. Resulta sorprendente que tres años más tarde un escritor del grupo de Boedo, Elías Castelnuovo, cercano en más de un sentido a Roberto Arlt, publicara un relato titulado "Tinieblas". Tal vez la coincidencia de títulos entre los relatos de Castelnuovo y Andreiev no sea accidental, dada la influencia que los rusos ejercieron sobre muchos escritores argentinos, y fundamentalmente sobre los miembros de Boedo. El parecido de la fábula, por su parte, radica sobre todo en la atmósfera: la historia de una pareja pobre en un ambiente sórdido.

⁴ "La revolución y el prostíbulo: «Luba» de Roberto Arlt", *I&L*, 1987, núm. 1, 141-147.

ciales entre la revolución y la prostitución, y "la reducción de los actos sexuales y revolucionarios a sus representaciones verbales y la eliminación total de los mismos actos referentes". Además, advierte claras semejanzas entre los personajes de este cuento y los de las novelas anteriores de Arlt, de modo que reconoce a Luba (la prostituta desesperada pero sensible) en Hipólita, y a Enrique (el revolucionario frustrado y confuso) en Astier, Erdosain o Haffner.

Es evidente que Piglia tomó "Las tinieblas" como modelo de "Luba" porque reconoció en el cuento muchos puntos de contacto con la literatura de Arlt. De ahí que cuando en la primera parte del "Homenaje...", en la ficción inicial, el inédito llega a manos de ese Piglia que cumple aquí la doble función de narrador y personaje, éste lo lee sintiendo que aquella situación parece "salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y enfrentar los límites". Entre los tópicos comunes el narrador señala, además, "la imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano", "la mujer como *doppelgänger* y como espejo invertido", "la prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres" y lo hace "como un relato", es decir, "a cambio de dinero" (p. 139, p. 178). Aunque en verdad "Luba" incorpora elementos propiamente arltianos que no estaban en el original de Andreiev (como el uso de dinero falso, por ejemplo), casi todos los señalados provienen de éste. Es por ello que, si bien Hayes y Piglia se mueven en diferentes niveles (éste en la ficción, aquél en la crítica), manejan ideas similares. Me parece obvio también que Piglia elige de Andreiev lo que le conviene, lo que pueda parecer arltiano.

El capítulo 1 de "Las tinieblas", omitido totalmente en "Luba", tiene un escena que a Piglia debería interesarle de manera especial. En "La cita privada"⁵, ha señalado la sorprendente relación entre una vivencia de Nietzsche y otra de Raskolnikov. El filósofo revive una imagen leída en *Crimen y castigo*. Lo llamativo es que esas experiencias, la de Nietzsche, la de Raskolnikov, son reproducidas con bastante exactitud en la mencionada escena de "Las tinieblas"⁶. Puede parecer extraño, por consiguiente,

⁵ En *Crítica y ficción*, Siglo Veinte-Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, pp. 73-82.

⁶ "Una vez, durante un acto terrorista, al que había asistido como lanzador de bombas en reserva, vio un caballo, muerto por la explosión, con la

que Piglia desaproveche esa escena al reelaborar "Luba". La razón estriba, creo yo, en la función espacial (y su connotación ideológica). Si el primer capítulo de "Las tinieblas" se desarrolla en espacios abiertos, a partir del segundo la acción transcurrirá en el prostíbulo y, sobre todo, en una habitación. Se transita, por tanto, de espacios abiertos a cerrados. Por el contrario, en "Luba" la acción comienza en el prostíbulo y se abre, al final, hacia la calle. Piglia realiza una lectura optimista, diferente a la de Andreiev o incluso a la que hubiera hecho tal vez el verdadero Arlt.

La relación entre Arlt y Andreiev está documentada. Elegir a este último como víctima del plagio no tiene nada de azaroso. Buenos Aires era —sólo superada por Madrid y Barcelona— la ciudad del mundo hispano en que se habían publicado mayor cantidad de textos de autores rusos⁷. De Andreiev, antes de 1942 (es decir, antes de la muerte de Arlt) habían aparecido doce, en libros y revistas. Y en el mismo 1942 se publicó, por primera vez, "Las tinieblas" (en la revista *Las Grandes Novelas*, 1942, núm. 6, s. p.). El texto volvió a aparecer en Buenos Aires al menos en dos ocasiones. En 1953, la colección Austral reimprimió la edición madrileña de 1920. Antes, en 1946, "Las tinieblas" había salido con el subtítulo "Liuba" (en *La risa roja*, Ayacucho, Buenos Aires, s. p.).

Pero lo más importante es que Arlt conocía la obra de Andreiev. Uno de los capítulos de *El juguete rabioso* se titula "Judas Iscariote", quizás como homenaje a la novela del ruso. Es cierto que el capítulo justifica plenamente su título, pero no es improbable una remisión intencional a dicha novela. Otro de los

grupa desgarrada y los intestinos al aire; y este pequeño detalle terrible y repugnante, y al mismo tiempo inútil e inevitable, le causó una impresión aún más penosa que la muerte de su camarada, al que la misma bomba mató allí", *Las tinieblas y otros cuentos*, p. 9.

⁷ Se equivoca E. McCracken, por tanto, al suponer que la elección de Andreiev es arbitraria. Según ella, "by selecting an uncommon pre-text, Piglia subverts cultural conventions, catching critics at their own game of purportedly establishing truth through excessively documented scholarship", "Metaplagiarism and the critic's role as detective: Ricardo Piglia's reinvention of Roberto Arlt", *PMLA*, 106 (1991), p. 1073. El ensayo de McCracken, a pesar de su rigor, más de una vez pierde de vista el mundo de Arlt y de la literatura argentina, imprescindibles para comprender "Homenaje...". Por otra parte, y para cualquier información bibliográfica sobre literatura rusa en España e Hispanoamérica, véase *La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*, ed. G. O. Schanzer, University of Toronto Press, Toronto, 1972.

capítulos se llama "Los trabajos y los días", en clara alusión a la obra de Hesíodo. En el aguafuerte "La madre en la vida y en la novela", Arlt hace comentarios elogiosos de *Sacha Yegulev* y, sobre todo, de *Los siete ahorcados*⁸. Scroggins piensa que

... Arlt conocía dos importantes novelas de Andreiev. Su manera de citarlas pone en evidencia la admiración que sentía Arlt por el arte del ruso y sugiere la posibilidad de una imitación consciente en la creación de personajes o de una influencia bastante fuerte en la selección de situaciones⁹.

Hasta donde sé, Arlt nunca hizo alusión a "Las tinieblas"; es probable que ni conociera el cuento. Eso facilita la manipulación que se hace de éste en el "Homenaje...". En cualquier caso, queda claro que la elección de Andreiev como objeto del plagio, está lejos de ser gratuita. Lo importante es que Piglia arma todo este juego porque ve relaciones profundas entre uno y otro autor, porque nota que de la conjunción de ellos puede salir algo nuevo:

De hecho [lo ha subrayado] un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández, o en la lectura que hace Olson de Melville, o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto¹⁰.

⁸ Véase *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en "El Mundo", 1928-1933*, ed. D. C. Scroggins, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1981. Para SCROGGINS, "la relación entre *Los siete ahorcados* y *Los siete locos* resulta aún más visible en el aguafuerte «Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes»" (p. 31), aparecida en *El Mundo*, el 4 de julio de 1928 (es decir, incluso antes de que Arlt escribiera su novela), y no recogida en ninguna de las antologías.

⁹ *Op. cit.*, p. 32.

¹⁰ "La lectura de la ficción", en *Crítica y ficción*, p. 16. Piglia pone en práctica, en cierta medida, lo que GÉRARD GENETTE ha denominado hipertextualidad. Cf. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989 [1982], p. 489. "Homenaje...", o, para ser más preciso, "Luba", escapa a las decenas de clasificaciones que Genette ofrece, pero no por eso deja de ser un hipertexto de "Las tinieblas". De hecho, el título general del texto recuerda esa tendencia apuntada por Genette, según la cual los "homenajes", son, con frecuencia, pastiches del autor homenajeado. El asunto del título, en "Homenaje a Roberto Arlt", es especialmente problemático. Si por un lado oculta el carácter ficcional del texto, por otro facilita la aproximación de recursos arltianos. McCracken y Mudrovic, en una polémica a la que

2. Por sus propias características, “Homenaje a Roberto Arlt” ha tenido una recepción atípica. Si bien el texto ofrece muchas pistas que revelan su condición de plagio, éstas se presentan de tal modo que no es difícil perderlas de vista. Sólo en trabajos críticos recientes dicha condición se pone en evidencia. Varios estudiosos no la percibieron e incluso uno llegó a pensar que el cuento era verdaderamente un inédito arltiano. Es el caso de Hayes, quien se equivoca lamentablemente, con más de diez años de retraso, al no percibir que “Luba” es un plagio y, sobre todo, al adjudicarle el cuento a Arlt, sin darse cuenta de que es una creación de Piglia. Tal equivocación es semejante a la de quienes creyeron en la existencia de un escritor llamado Pierre Menard, después de haber leído el cuento de Borges.

Hayes, que había publicado un libro sobre Arlt¹¹, y que es, por tanto, un conocedor de su obra, logra sacarle partido al cuento. Analizándolo como auténticamente arltiano, detecta relaciones que los demás críticos han pasado por alto. Hacía falta un acercamiento como el suyo para descubrir que “Luba” podía haber sido escrito por Arlt, y para confirmar el triunfo de la ficción. Lo irónico es que, en su ensayo, Hayes se queje de que

esta tendencia al “descubrimiento” de la obra arltiana se ha extremado hasta el punto que, en 1968, se publicó otro “relato inédito”, *Viaje terrible*. . . “exhumado entre los papeles de su padre por Mirta Arlt” dice el volumen. Sin embargo, esta obra no era inédita, ni mucho menos, ya que el mismo autor la publicó un año antes de morir¹².

Las reseñas aparecidas a raíz de la publicación de *Nombre falso*, aun cuando no percibieron el plagio, hicieron ya propuestas importantes: la relación entre ficción y ensayo, entre Arlt y Borges. Para Noé Jitrik, por ejemplo,

se produce aquí una síntesis de lo esencial de los dos modelos; es Arlt en los ambientes, en los personajes (estafadores, prostitutas sanas y anarquistas), en el lenguaje al mismo tiempo preciso y ambiguo, pero también es Borges en la construcción narrativa, en la concepción misma del relato [que] depende de un núcleo clásica-

haré referencia más adelante, discuten precisamente sobre si el título encierra, o no, la cuestión central del “Homenaje. . .”.

¹¹ *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Tamesis, London, 1982.

¹² Art. cit., pp. 146-147.

mente borgiano, la obtención de un texto supuestamente perdido y, por lo tanto, de lo que ahí se desprende: búsqueda e investigación para llegar a él, exactamente como en "Examen de la obra de Herbert Quain" y los fragmentos iniciales de "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius"; mediante Borges, Piglia puede hacer algo con Arlt pero no porque persiga una asociación ingeniosa sino porque la asociación está autorizada por todo lo que puede haber en común entre Arlt y Borges, mucho más de lo que suele preocupar a la crítica, satisfecha con la existencia de todas las oposiciones aparentes¹³.

Tal vez sea éste el tipo de crítica dominante: una que aun cuando no descubra el "plagio" oculto, realiza un análisis riguroso del texto¹⁴. El último tipo de crítica es aquella que conoce, incluso, las relaciones entre "Luba" y "Las tinieblas". Éste produjo, hace poco, la polémica a que ya hice alusión. En su trabajo sobre el texto, McCracken comete el desatino de suponer que fue ella quien descubrió el plagio de "Las tinieblas". Esto provocó una respuesta de María Eugenia Mudrovic y una réplica de la propia McCracken¹⁵. Hoy, cuando la crítica parece haber agotado un nivel de lectura, cuando el "crimen" ya es conocido, comienza para "Homenaje a Roberto Arlt", una recepción diferente, más cercana a la que suele recibir cualquier otro texto.

Para entender la confusión causada por "Homenaje..." es imprescindible entender su estructura. Piglia suele insistir en que un relato debe contar siempre dos historias: una superficial y otra

¹³ "En las manos de Borges el corazón de Arlt. A propósito de *Nombre falso*, de Ricardo Piglia", *Cambio* (México), 1976, núm. 3, p. 87. Al contrario de Arlt, quien está siempre en primer plano, las referencias a Borges —sobre todo en la segunda edición, donde no se le menciona— suelen ser veladas.

¹⁴ Son los casos, por ejemplo, de F. DEREDITA, "¿Es propiedad? Indeterminación genérica, intertextualidad, diseminación en un texto «de» Ricardo Piglia", en *Texto / Contexto de la literatura iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1981, pp. 61-69; y de R. GNUTZMANN, "Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia", *RevIb*, 58 (1992), 437-448.

¹⁵ Véase *PMLA*, 107 (1992), pp. 609-610. Con respecto al título, Mudrovic se pregunta "why does Piglia, who considers Arlt to be one of the best Argentine writers, proclaim in his «homage» that Arlt is a «plagiarist»?" MCCRACKEN responde que "it is an especially fitting homage to Arlt to have devised this elaborate metaplagiarism and to have subtly attributed plagiary to Arlt himself, given the thematic connection of literature and crime in Arlt's work and the critics' view of Arlt as a «bad» and «unoriginal» writer", p. 610.

profunda¹⁶. Al preguntarse si existe una constante en sus narraciones asegura que

en ese caso no sería temática sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito. Ésta es una poética aprendida en Stendhal, en Hemingway; para ellos la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla. En este sentido hay una frase de Musil sobre *El hombre sin cualidades* que podría, quizás, servir para definir esto que digo: “La historia de esta novela se reduce al hecho de que la historia que en ella debía ser contada no ha sido contada”¹⁷.

Esta idea se vincula con la estructura misma del género policial, que por definición maneja dos historias; una de ellas sólo podemos comprenderla al final, pero, paradójicamente, es la que soporta el interés de la lectura. “Homenaje...” lleva al límite esa tesis y oculta, como pocos textos, la historia más importante. Aunque en él están las claves que lo revelan como un plagio de “Las tinieblas”, el autor se las ingenia para hacerlas imperceptibles. Sólo se puede detectar el crimen si el crítico asume funciones detectivescas. Piglia lo dice textualmente: “un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma”. Y más abajo cita una frase (seguramente apócrifa) que atribuye a Freud: “La distorsión de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas” (p. 136, pp. 175-176 —nota 17)¹⁸. Ambas afirmaciones tienen un significado especial. Aquí se ha cometido un crimen, se han intentado borrar las huellas, y el crítico deberá descifrar el enigma, deberá cumplir la función que el narrador-detective no ha sabido completar. Parecería que estamos ante un texto en el cual

¹⁶ Cf. “Tesis sobre el cuento”, en *Crítica y ficción*, pp. 83-90.

¹⁷ “El laboratorio de la escritura”, en *Crítica y ficción*, p. 105.

¹⁸ Más tarde volverá sobre el tema: “A menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma... En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria”, “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, p. 20.

prevalece el enigma y el fetichismo de la inteligencia pura. Irónicamente, ese culto a la razón es puesto en tela de juicio.

Al fundar, en 1969, la *Serie Negra* de la Editorial Tiempo Contemporáneo, Piglia reivindicaría un tipo de relato policial en que el crimen está motivado por relaciones económicas. A diferencia de la colección fundada por Borges y Bioy Casares (*El Séptimo Círculo*) y de los textos escritos por ellos, donde el detective, puro razonador, actúa por filantropía, en la literatura preferida por Piglia, el detective es un asalariado que trabaja por dinero. En 1975 aparece "La loca y el relato del crimen", su único cuento verdaderamente policial¹⁹. Aquí mezcla los dos aspectos: el del ambiente sórdido donde el dinero manda, y el del detective que, gracias a sus conocimientos de lingüística, logra desentrañar un crimen, sólo por el deseo de hacer justicia. Ese mismo año, en "Homenaje...", Piglia hace algo semejante, pero en sentido inverso. Si el texto comienza como un relato de enigma, termina como una historia áspera en la que predominan los móviles económicos. Pasa, por decirlo de algún modo, de una concepción borgeana de la literatura, a una arltiana. Los elementos del relato policial "duro" están, por ejemplo, en los apuntes

¹⁹ J. B. RIVERA le otorga una importancia cardinal al cuento. Según él, "Borges... sincretiza en estos relatos [«El jardín de senderos que se bifurcan» y «La muerte y la brújula»] los cabos sueltos de una tradición y de una práctica de escritura, explorando, hasta el límite, las posibilidades de lo paródico y las aparentes contradicciones entre las reglas de juego del *thriller* y la novela de enigma. En 1975, con «La loca y el relato del crimen», Ricardo Piglia re-escribe y clausura, a su vez, la lección de Borges; y podría agregarse: re-escribe y clausura la propia historia del relato policial argentino. / Emergente de la manera «dura» y de la «serie negra», Piglia mezclará en su texto —al igual que Borges, y por razones completamente simétricas— notorios elementos de esa vertiente y de la clásica *novela-problema*, con su voluntad de «desciframiento» mediante el uso de claves verosímiles y a la vez sorprendentes o sofisticadas. / Si un nivel de «La loca y el relato del crimen» es la reconstrucción de las atmósferas y las características tipológicas de la manera «dura» (con sus marginales, sus ajustes de cuentas y su turbia violencia), el otro será, fundamentalmente, la reintegración de la «sabiduría» y la «racionalidad» que permiten *descifrar* el enigma, en este caso a través del *saber lingüístico* del periodista Emilio Renzi, avatar del *saber lógico* (y cabalístico) del detective Erik Lönnrot. / Cualquier aficionado al género encontrará resonancias implícitas y no precisamente secretas en este virtuoso «homenaje» de Piglia", "El relato policial en la Argentina", en *Los héroes "dificiles": La literatura policial en la Argentina y en Italia*, eds. G. Petronio, J. B. Rivera y L. Volta, Corregidor, Buenos Aires, 1991, p. 79. En *Prisión perpetua*, Piglia sitúa "La loca..." inmediatamente antes de "Homenaje...". La relación entre ambos, en este caso, se hace más evidente.

de la novela adjudicada a Arlt (la historia de Letiff, quien asesina a su esposa para cobrar un seguro), y en las vicisitudes del narrador-protagonista. No hay que olvidar el desplazamiento mismo de la investigación; si al comienzo el narrador trabajaba por el deseo de hacer la edición de la obra de Arlt, al final termina *comprando* el texto más importante, y estableciendo una relación turbia con Kostia, convertido en personaje del bajo mundo.

Pero en el fondo, las cosas no funcionan de esa manera y las reglas del género policial están alteradas. Al principio, el narrador reconoce que, después de pasar largas jornadas en la Biblioteca Nacional, y de establecer correspondencia o entrevistar a quienes pudieran darle alguna información, colocó varios avisos en periódicos “anunciando mi intención de comprar cualquier material inédito de Arlt” (p. 101, p. 138). Es él, por tanto, el primero en poner en circulación el dinero. Cuando Andrés Martina, enterado por el anuncio, le entrega al narrador el primer grupo de inéditos, se niega a cobrar; más tarde volverá a hacer lo mismo. O sea, Martina le da al narrador los papeles de Arlt, no por razones económicas, sino a pesar de ellas.

En el tercer capítulo de “Homenaje...”, Kostia aparece por primera vez físicamente. La impresión que provoca es un tanto repulsiva. Para el verdadero Piglia, fue él quien motivó la escritura del texto:

Yo quería contar la historia de un tipo al que lo único que le había pasado en la vida era que lo había conocido a Arlt. Es la vida de muchos que viven en el anonimato de la ciudad, y que conocieron a alguien y que hablan de eso todo el día. Quería escribir sobre alguien que en un bar, el Ramos, se hacía pagar copas, y a cambio hablaba de Arlt. . . Kostia. Empecé esta historia y de ahí surgió la necesidad de crear un Arlt que era el Arlt que inventa ese tipo. Y seguí adelante con esa línea. Ése fue el origen del relato que después se transformó en esto que es ahora²⁰.

Poco a poco, sin embargo, se va estableciendo una suerte de empatía entre el lector y Kostia. Por un lado, las opiniones que Kostia tiene de Arlt coinciden en gran medida con las del Piglia verdadero, además de que sus reflexiones sobre el plagio y la falsificación, dominantes en el texto, son las más convincentes. Él es, si se quiere, el *alter ego* del autor real. Ha conservado durante más de treinta

²⁰ “La literatura y la vida”, en *Crítica y ficción*, p. 195.

años el inédito arltiano, y sólo ahora lo vende, a regañadientes y con la condición de que no se publique, ante la insistencia del narrador en que "le pago lo que pida". Pero Kostia se arrepiente rápido de la transacción y le exige al narrador que le devuelva el inédito. Como éste se niega, Kostia lo publica con su nombre. En ese momento Kostia parece un estafador; no obstante, al conocer el secreto del plagio, nos damos cuenta de que corrió todos los riesgos para proteger el nombre de Arlt.

El narrador, por su parte, sigue el camino opuesto. Él llega, como se verá, a conocer el plagio, y aun así no pone reparos en publicarlo como un inédito arltiano. En primer lugar "traiciona" a Arlt; en segundo, engaña al lector al no decirle el secreto que encerraba el cuento. Incluso se torna muy ambiguo. Si al final reconoce haber encontrado la explicación "que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre" (p. 145, p. 184), la oculta. No se produce aquí, por consiguiente, ninguna relación de complicidad con el lector. El narrador-detective termina convertido en criminal.

Queda claro entonces que de los tres personajes principales (Martina, Kostia y el narrador), es este último quien sale peor parado. Él, cuyo nombre (Ricardo Piglia) surge por única vez en un momento en que parece estar a punto de enloquecer (p. 143, p. 182), recuerda al narrador-protagonista de *Los papeles de Aspern*, a ese personaje capaz de cualquier cosa por obtener los inéditos de un poeta muerto²¹. El título de la novela no aparece jamás en "Homenaje...", pero cuando el narrador conversa con Kostia en el bar, éste le confiesa que, durante la semana que pasaron juntos en 1942, Arlt se aprendía de memoria a Henry James. Quizás con esta referencia velada, Piglia quiera establecer un paralelo entre su narrador y el inescrupuloso personaje de James.

3. En la época en que Piglia escribe "Homenaje...", privilegia un tipo de crítica que hace énfasis en lo económico y en su importancia dentro de las relaciones sociales (véanse, por ejemplo, sus ensayos sobre *La traición de Rita Hayworth* y sobre Roberto Arlt). Piglia establece a la vez una relación muy estrecha entre economía y literatura; si, por una parte, entiende el robo de libros en *El juguete rabioso* como una metáfora del acceso transgresor de Arlt a la lite-

²¹ La relación entre ambos textos ya había sido apuntada por ALFREDO PAZ en su reseña de *Nombre falso* aparecida en el Suplemento Cultural de *El Cronista*, 2 de abril de 1976, núm. 34, p. vi.

ratura, por otra, se cuestiona la noción de propiedad privada y reivindica el derecho al plagio y la falsificación.

Probablemente ha sido a partir de su reflexión sobre la función del dinero que Piglia ha encontrado una de las vertientes fundamentales dentro de la literatura argentina. Dicha función se asocia con el robo, la falsificación, el plagio y —a fin de cuentas— con la noción de propiedad. Ya en su primer ensayo, Piglia leía *La traición de Rita Hayworth* como un devaneo entre la sexualidad y el dinero²². Por una vía semejante comienza a acercarse a la obra de Arlt. Dos de los ensayos sobre éste tienen títulos sintomáticos: “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” y “Roberto Arlt: la ficción del dinero”. El primero es un análisis sustancioso de los motivos económicos en *El juguete rabioso*²³; el segundo, más breve, toca elementos generales pero igualmente reveladores. Aquí abre poniendo las cartas sobre la mesa: “El dinero —podría decir Arlt— es el mejor novelista del mundo”²⁴. A partir de ahí descubre cómo el dinero trae aparejado consigo

²² Existen —decía entonces— “dos ejes sobre los que gira toda la novela: el sexo y el dinero. O mejor, la sexualidad y la economía. . . Basta pensar en las reacciones de Héctor. . . para ver que el sexo y el dinero encuadran el espacio en el que se mueve la novela: ascenso y caída, vaivén. . . en que el sexo y el dinero se cruzan, se juxtaponen, forman una estructura significativa que define las relaciones, transformando el intercambio económico en una forma de la afectividad, y a la relación sexual en un modo de economía./ En este sentido podemos decir que en la novela todo es sexualidad, todo es economía. Después de Marx, después de Freud, sabemos que esos dos niveles de la materialidad son espejos de la existencia entera”, R. PIGLIA, “Clase media, cuerpo y destino. (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)”, en *Nueva novela latinoamericana*, t. 2: *La narrativa argentina actual*, comp. Jorge Lafforgue, Paidós, Buenos Aires, 1972 [1969], p. 357.

²³ Aquí PIGLIA descubre cómo funciona el tema de la propiedad, en tanto que categoría económica, dentro de la novela. No es necesario detenerse en dicho ensayo, pero vale la pena, antes de seguir adelante, apuntar ciertos detalles. El alquiler de libros, el robo a la biblioteca, o las citas, están —para Piglia— muy vinculados con el hecho mismo de la apropiación, del acceso transgresor a la literatura. Retrospectivamente, Piglia introducirá el ensayo dentro del juego propuesto por “Homenaje. . .”, al poner en boca de Kostia —adulterada— una frase que ya estaba aquí: “cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que escribe desde donde leyó o mejor, desde donde pudo leer”, *Los Libros* (Buenos Aires), marzo-abril 1973, núm. 29, p. 26. De modo que llevando al extremo sus propios recursos, Piglia termina plagiándose a sí mismo.

²⁴ Se trata, claro está, de una paráfrasis de la conocida frase de Balzac según la cual el “mejor novelista del mundo” es el azar. De algún modo, Piglia se inserta en la cadena de plagios que serán esenciales en su obra de entonces.

el crimen, la estafa, la falsificación, etc., y concluye rescatando en Arlt características que ya había notado en la novela de Puig²⁵. En otro texto de esa época, en el que Hemingway le sirve de pretexto para reflexionar sobre temas más generales, reaparecen las mismas obsesiones. Allí define la "influencia literaria" a partir "de la aprobación, de la herencia, pero también del robo, del plagio o. . . en última instancia, de la propiedad"²⁶. No es de extrañar, entonces, que poco tiempo después apareciera "Homenaje a Roberto Arlt", *nouvelle* en la que de un modo u otro se asumen todos estos temas.

La falsificación y el plagio suponen la apropiación de algo originalmente ajeno. Por eso, el tema de la propiedad tiene una especial importancia dentro del texto. La recurrencia al anarquismo (que es una constante en Arlt y, mucho antes, en Andreiev) es la recurrencia a una ideología que lucha contra la propiedad. Del mismo modo, se manejan elementos del discurso marxista que legitiman a quienes no son propietarios de nada. Al final de "Luba" se suscita el siguiente diálogo entre los protagonistas: "—¿Vos crees en mí? —ha dicho ella. // —Sí, porque sólo se puede creer en los que no tienen nada que perder" (p. 171, p. 210). El diálogo, introducido por Piglia, recuerda uno similar entre Hipólita y el Astrólogo en *Los lanzallamas*: "—¿Y usted creerá en mí? // —En los únicos que creo es en los que no tienen nada que perder". Y ambos fragmentos nos remiten al final del *Manifiesto comunista*, donde se deposita toda la fe en los obreros porque son los que "no tienen nada que perder, más que sus cadenas". En "Homenaje. . ." se va creando todo un discurso en contra de la propiedad que, en ocasiones, se hace explícito. De ahí que comience diciendo: "Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt" (p. 99, p. 135). Dicho de otro modo: se está jugando con la propiedad a tal punto que —aunque todavía no lo sepamos— un escritor se apropia del texto de otro (Andreiev) y se lo adjudica a un tercero (Arlt). Continuamente se hace alu-

²⁵ "En Arlt —dice— la riqueza se identifica con la libertad de realizar el deseo: todas las fantasías sexuales de Astier, de Erdosain están ligadas a esas mujeres 'ricas' a las que no se tiene acceso porque no se tiene dinero", "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispania*, 1974, núm. 7, p. 24. Esta línea de las relaciones económicas explorada por Piglia, abrió paso a lecturas similares. Cf. N. JITRIK, "Entre el dinero y el ser (lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt)", *Dispositio*, 1 (1976), 100-133.

²⁶ "La autodestrucción de una escritura", *CrisisBA*, 1974, núm. 15, p. 61.

sión —entre los supuestos apuntes de Arlt— al revolucionario como a un hombre sin “intereses personales, nada propio: ni siquiera un nombre” (p. 115, p. 153); se cuestionan las opiniones que Gorki maneja en *Recuerdos de Lenin*, y se defiende la postura de los campesinos que usan como orinales los jarrones de Sèvres del palacio de invierno, puesto que el único crimen que cometen es contra la propiedad. Más adelante, en el mismo cuaderno, aparece un título: *La propiedad es un robo* (p. 118, p. 157); si bien no se dice, se trata de una frase de Proudhon que Arlt había citado ya en las “aguafuertes”, “Aristocracia de barrio” y “Filosofía del hombre que necesita ladrillos”. Y al final, entre los papeles encontrados en la caja de metal, aparece una crítica en que Arlt dice, entre otras cosas, que “la economía científica permite descubrir, detrás de la propiedad privada, todas las formas del antagonismo de clases y la técnica con que el hombre es explotado en la sociedad moderna” (p. 146, p. 185 —nota 19). La cita está alterada. Pertenece, en efecto, al artículo “Fosco o la economía al revés”, aparecido en la revista *Argentina Libre* (noviembre de 1940). Pero el original, que ya había sido reproducido por Raúl Larra²⁷, no incluye ninguna referencia a la propiedad privada. Está claro que no sólo importa aludir a la propiedad, sino también recurrir a la falsificación. En caso contrario se podrían obviar estas citas dudosas y traer a colación, en cambio, una bien elocuente. En el aguafuerte “La tragedia de un hombre honrado”, Arlt dice:

A veces voy a su café y me quedo una hora, dos, tres. Él cree que cuando le miro a la mujer estoy pensando en ella, y está equivocado. En quien pienso es en Lenin . . . en Stalin . . . en Trotzky . . . Pienso con una alegría profunda y endemoniada en la cara que este hombre pondría si mañana un régimen revolucionario le dijera:
—Todo tu dinero es papel mojado . . .²⁸.

En todas estas citas, reales o falsas, se halla el propósito de aludir también a la propiedad intelectual. El texto, constantemente, atenta contra ella. Luchar, en el sentido en que el texto lo hace, contra la propiedad intelectual, significa validar el derecho a la apropiación

²⁷ “La economía científica permite descubrir todas las formas del antagonismo de clases y la técnica con que el hombre es explotado en la sociedad moderna”, *Roberto Arlt, el torturado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973 [1950], p. 127.

²⁸ *Aguafuertes porteñas*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 57.

ción literaria como fundamento mismo de la creación²⁹. *Grosso modo*, podría decir que Piglia teoriza sobre el valor de la parodia, utilizando el recurso extremo —y penado— del plagio. Es cierto que no hay aquí plagio en sentido estricto, pero sí la forma (entre las legal y éticamente aceptadas) que más se le acerca. "Homenaje...", lejos de ver en el arte y la literatura sólo la función "estética", pone en primer plano las nociones de valor de uso y valor de cambio.

4. Uno de los recursos lúdicos más usuales en "Homenaje..." es el de la amalgama entre ficción y realidad. A ello se debe que el texto cause tanta confusión entre los lectores, porque en él conviven, con el mismo *status*, hechos reales e imaginarios. Así, muchos datos biográficos verificables de Arlt se mezclan con otros más dudosos o absolutamente ficticios. Algo semejante ocurre con el personaje de Kostia; y el propio narrador, llamado (no por casualidad) Ricardo Piglia, es la síntesis de hechos verídicos y ficticios. En él se produce esa identidad entre autor, narrador y héroe, que caracteriza a la autobiografía.

En "Homenaje a Roberto Arlt", la realidad es falsificada para obtener una realidad inédita, es decir, una ficción. Este recurso se explota con asiduidad. Dado que en este sentido el texto puede ser inagotable, no hay que pretender descubrir todos sus "engaños"; pero vale la pena observar los más importantes. Tal vez sea ésta la forma fundamental en que "Homenaje..." revela las claves de su lectura. Hay, por supuesto, un hecho incuestionable: que el texto esté incluido dentro de un libro de cuentos de Piglia. Sin embargo, al final de la nota 16, el autor intenta dar una explicación (bastante ambigua, por cierto) para que el lector realice una lectura crédula³⁰. A fin de cuentas, casi

²⁹ PIGLIA aborda el tema con toda conciencia en "Parodia y propiedad": "Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así, el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Ésa es para mí la cuestión central y quizás la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva", en *Crítica y ficción*, pp. 126-127.

³⁰ "El hecho de que al presentar un texto inédito de Roberto Arlt me haya visto forzado a usar la forma del relato, el hecho de que el cuento de Arlt se lea en el interior de un libro de relatos que aparece con mi nombre, es decir:

todas las claves son igual de ambiguas. En la nota 1 (pp. 100-101, pp. 136-137), pongamos por caso, se reproduce un supuesto retrato autobiográfico de Arlt que había permanecido inédito. En realidad, el primer párrafo está sacado, con variaciones, de “Yo no tengo la culpa”, una de las “aguafuertes” porteñas, el segundo, en su mayoría, de una entrevista concedida por el propio Arlt a la revista *Literatura Argentina* en 1929, y el tercero, casi literalmente, del aguafuerte titulado “La inutilidad de los libros”. De ese *collage* surge un nuevo texto, que si bien es coherente, es ya *otra cosa*. En la carta a Kostia, por su parte, Piglia incluye fragmentos de una carta de Arlt a su hija Mirta; y el propio personaje de Kostia es una adulteración del original³¹. La nota número 13 (p. 122, p. 161), una cita en que Onetti alude a dicho personaje, es rigurosamente cierta; pero lo que se oculta

el hecho de que no me haya sido posible publicar este texto —como había sido mi intención— independientemente, precedido por un simple ensayo introductorio, demuestra —ya se verá— que de algún modo he sido sometido a la misma prueba que Max Brod” (p. 135, p. 174). Se produce en este caso la mayor identidad posible entre narrador y autor real. Eso recuerda una relación semejante, también en notas a pie de página, entre el cronista-narrador de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y el propio Arlt: “no existe una diferencia sustancial entre las notas del «comentador» acerca de los sucesos políticos argentinos de los años treinta y la nota, esta vez del «autor», que confirma lo dicho por el Astrólogo acerca de la alianza entre Al Capone y George Moran”. Ello “vuelve todavía más impreciso el límite entre la ficción y la realidad”, ROSE CORRAL, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a “Los siete locos” y “Los lanzallamas” de Roberto Arlt*, El Colegio de México-F.C.E., México, 1992, p. 77.

³¹ Es evidente que el tema de la ficción y la realidad, en este caso, no sólo está vinculado, sino que incluso se sustenta en el de la falsificación y el plagio. Hay un ejemplo revelador: cuando Kostia aparece por primera vez, en el cafetín (p. 129, p. 168), concluye uno de sus parlamentos del modo siguiente: “Hay una frase de Goethe, respecto a este estado, que vale un Perú. «Tú me has metido en este dédalo, tú me sacarás de él». Es lo que anteriormente le decía”. La cita es una copia casi exacta de un fragmento del “aguafuerte”, “La terrible sinceridad”. Esto implica, además de una intromisión de la realidad en el discurso ficcional, el tema del plagio, dado que Kostia —probablemente— esté plagiando la frase de Arlt. Aludo al ejemplo para que se note que en el texto estudiado, el tema del plagio y la falsificación, aunque no siempre aparezca en primer plano, domina toda la narración. Por cierto, en ese momento, Kostia recurre a la frase de Goethe en varias ocasiones, y le dice a su interlocutor: “No le pierdas la pista a Goethe... Para poder salir del dédalo, primero hay que perderse” (p. 131, p. 170). No es necesario advertir que tales palabras parecen dirigidas al lector-detective.

es que el Kostia al que se refiere Onetti es seudónimo de Italo Costantini (un amigo de Onetti que le presenta a Arlt) y no, como se hace creer, el apellido de un tal Saúl Kostia. Por otra parte, la referencia bibliográfica del texto de Onetti es exacta, salvo en un detalle: la página de la cita no es la 386, sino la 368. Es posible que se trate de una errata, pero no descarto la posibilidad de que sea un elemento intencional. Es imposible demostrar cualesquiera de estas posturas; creo que de eso se trata: de borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, recurso tan caro a Borges y Arlt.

Piglia invade el texto con datos que ponen en crisis su pretendido carácter académico, al tiempo que lo refuerzan. Muchos de esos datos, en mayor o menor medida, son verdaderos. Es cierto, por ejemplo, que el capítulo "El poeta parroquial" apareció en la revista *Proa* en 1925, pero no en el número 6, sino en el 10. Es cierto también que aún no han sido recogidas en libros más de mil aguafuertes, pero "La terrible sinceridad" y "La inutilidad de los libros" habían sido antologadas más de una vez, antes de la aparición de "Homenaje...". Si bien Arlt alquiló a un obrero un galpón para sus experimentos, es falso que ese obrero fuera un ferroviario llamado Andrés Martina. Gran parte de la información que Piglia ofrece es tomada de la biografía que Larra hizo de Arlt. De ella toma, y da como inédita, la patente del invento de las medias engomadas. Incluso, en ocasiones, Piglia pone en boca de algunos personajes opiniones del propio Larra. Cuando Kostia le escribe a Arlt que las medias tienen arrugas de pescado y más bien parecen medias elásticas para ajustar vórices, no está sino repitiendo, casi textualmente, una opinión del biógrafo³². A veces se ponen en juego falsificaciones que podrían justificarse por la posible ignorancia del narrador (como decir, por ejemplo, que Arlt murió en junio), pero otras no dejan lugar a dudas: en la nota 9 (p. 116, p. 155) se cita un fragmento de "Escritor fracasado"; tal cita es apócrifa.

Al mismo tiempo, Piglia recurre de manera oblicua a su propia ficción. En cierto momento (p. 117, p. 156) extrae de los papeles inéditos una frase de Arlt que mucho antes había servido como epígrafe a *Jaulario* y *La invasión*: "a nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad". La cita, reproducida también por Larra, pertenece a una brevísima "autobiografía" publicada ya en 1929. Al comienzo del capítulo 1 de

³² *Op. cit.*, p. 134.

“Homenaje. . .” se hace referencia a un tema aparecido en los papeles de Arlt: “En medio de la multitud, en la jungla de la ciudad, imaginar a un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuvieran en un desierto” (p. 104, p. 141). Se trata, en realidad, del tema de “La caja de vidrio”, cuento del propio Piglia publicado tanto en *Nombre falso* como en *Prisión perpetua*³³. A ese cuento pertenece también el personaje de Rinaldi, mientras que su descripción física, en cambio, coincide con las de Almada al comienzo y al final de “La loca y el relato del crimen”, y con la de Kostia³⁴. Además, el nombre de la mendiga (Echevarre, María del Carmen) guarda bastante relación con el de la demente en “La loca. . .” y con un personaje homónimo de *Respiración artificial* (Echevarre, Angélica Inés). Por último, en esta misma novela, uno de los personajes (Marcelo Maggi) se ve envuelto en una situación muy parecida a la de “Luba”³⁵.

5. Para Piglia, uno de los fundamentos de la literatura argentina es precisamente el tópico del plagio y de la falsificación.

Bastaría hacer —dice— la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver

³³ Ya concluido este ensayo, descubro que se trata de una cita de un cuaderno de apuntes de Nathaniel Hawthorne reproducido por BORGES (*Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 673).

³⁴ La descripción de Rinaldi dice: “Gordo, jadeante, el traje de filafil verde nilo manchado con café, ceniza y rouge” (p. 105, p. 142). La de Almada: “Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo”. La de Kostia, finalmente: “Kostia era un tipo gordo, asmático, que respiraba con un jadeo pesado” (p. 129, p. 168). En este caso se juega con personajes provenientes de diferentes ámbitos; si el primero es, supuestamente, un personaje inédito de Arlt, el segundo es de Piglia, mientras que el último sería una persona de carne y hueso. En tal caso se harían inexplicables esas semejanzas.

³⁵ “En el año 33 la conocí [a Coca] porque estuve un tiempo escondido en una boite de Rosario que regenteaba un correligionario que había sido comisario de policía. La Coca trabajaba ahí y yo le parecía un bicho raro; la verdad que tenía el aire involuntario de un conspirador de Dovstoievski; ella pensó que yo era un anarquista. . .”, *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980, p. 28. Inmediatamente Marcelo cuenta cómo la Coca iba con él a tomar mate mientras él le hablaba de Leandro Alem, cuyo nombre nos remite al de la calle a la que, al final de “Luba”, salen los protagonistas.

hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición³⁶.

En "Homenaje . . .", Piglia intuye, antes de que aparezca explícitamente en otros textos, esa idea de que una parte importante de la literatura argentina, desde Sarmiento hasta hoy, se ha apoyado de manera inequívoca en el plagio y la cita falsa. Para él, los grandes nombres de dicha literatura se han formado sobre esa base, y recíprocamente, la historia de esa tendencia es en buena medida la historia misma de la literatura nacional. "Homenaje . . ." es, entre otras cosas, la puesta en práctica de una teoría que sólo emergerá como tal varios años después. Para entonces, Piglia insistirá en esa tradición inaugurada por Sarmiento. En más de una entrevista hace referencia a ese tema que cuaja, en 1980, con la publicación de "Notas sobre Facundo" y *Respiración artificial*. En ambos textos maneja la idea de que la cita que abre el *Facundo* (*On ne tue point les idées*) es "falsa". *Facundo* es la primera gran obra de la literatura argentina, por lo que la cita se convierte en una frase iniciática en la conciencia del país, que se enseña a los niños desde la escuela primaria. No hay que perder de vista, sin embargo, las diferencias entre Sarmiento y algunos de sus sucesores. En él no creo que exista la voluntad de falsificar; más bien era moneda corriente en el siglo XIX citar de memoria. De todos modos Sarmiento inaugura, inconscientemente, una tradición que Piglia considera esencial.

Sarmiento —como se ha dicho más de una vez— intenta legitimar su discurso mediante la apropiación de la voz de los "civilizados", pero "escribe mal ese saber que a la vez exalta"³⁷. En *Recuerdos de provincia*, Sarmiento, a propósito de "El historiador Funes", decía:

³⁶ "Parodia y propiedad", en *Crítica y ficción*, p. 122.

³⁷ JULIO RAMOS, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, F.C.E., México, 1989, p. 22. Ramos se detiene en la interpretación que Piglia hace de Sarmiento (cf. pp. 20-23). Antes había reproducido una frase de *Recuerdos de provincia*: "Nosotros, al día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada". Vale la pena repetir la pregunta: ¿Con qué llenar esos vacíos? probablemente la respuesta no formulada por Sarmiento sea: "con citas".

Sobre el deán Funes ha pesado el cargo de plagio, que para nosotros se convierte más bien que en reproche, en muestra clara de mérito . . . Aquello, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición y riqueza; y yo prefiriera oír segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que aún están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo bastante, para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados.

Sylvia Molloy ha hecho referencia a ese fragmento y a la alusión a *Facundo* en *Respiración artificial*³⁸. También ha notado que uno de los epígrafes de *Recuerdos* . . . es una famosa cita (mal traducida) atribuida a *Hamlet* en lugar de a *Macbeth*.

6. Es obvio que “Homenaje a Roberto Arlt” se inserta de manera coherente en esa tradición comenzada con Sarmiento. El propio Arlt ya había explotado el tema de la falsificación. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* hay referencias frecuentes a pequeñas falsificaciones, desde las “máscaras” que usan los personajes (la continua simulación y esos apodos que ocultan su verdadera identidad), las mentiras de que se valen, o la utilización de dinero falso, hasta la falsificación más grande de todas y que es el sostén mismo de la historia: la Sociedad Secreta y el proyecto revolucionario del Astrólogo. En “Luba” reaparecen algunos de esos elementos, como el del uso de las máscaras (que estaba en el original de Andreiev) y el del dinero falso (que es introducido por Piglia). En cuanto al primero, el más importante, está en los

³⁸ *At face value. Autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991. “The characters in Ricardo Piglia’s novel, *Respiración artificial* [escribe Molloy], are to be found still discussing Sarmiento’s problematic quotation. They know it is not from Fortoul, believe it to be from Volney, but, in the final analysis, this is of no concern to them: What really interests them is the basic irony of the situation, the fact that a book like *Facundo*, hailed by many as the founding text of Argentine literature, be heralded by a quotation that, firstly, is foreign, and, secondly, is false. An added irony to this, of course, is that Piglia’s novel itself, due to a typographical error, gets caught up in Sarmiento’s mistake. While its characters delight in Sarmiento’s erroneous quotation, the novel in a way perpetuates it by twice spelling *Fortoul* instead of *Fortoul*” (p. 213, n. 33). Pero la ironía no se detiene ahí. El fragmento dedicado al deán Funes y reproducido por Molloy (p. 28), no sólo está en inglés, sino también adulterado. De hecho omite, sin aclaración alguna, la frase: “*El médico a palos* de Moratín era *Le médecin malgré lui* de Molière”, que estaba en el original. Por si fuera poco, y a diferencia de Ramos, Molloy basa su análisis en una novela y no en un texto ensayístico.

dos personajes protagónicos. Ella, la prostituta, finge ser "una mujer honrada"; él, el anarquista, finge ser "un experimentado hombre de mundo". Pero hay más: la máxima falsificación que ella ejerce —y esto lo veremos más adelante— está en su propio nombre, mientras que él se encuentra "habitado, gracias a su doble vida, a ocultar sus verdaderos sentimientos como si fuera un actor en el escenario de un teatro"³⁹.

Piglia, que ha meditado largamente sobre la obra de Arlt y es, hasta cierto punto, uno de sus más convincentes reivindicadores, maneja con sorprendente recurrencia un tema llamativo: "en Arlt —ha dicho— la ficción se transforma y se metamorfosea y a menudo se identifica con la estafa, con el fraude, con la falsificación, con la delación"⁴⁰. Hurgando en "Homenaje..." pueden encontrarse detalles que nos conducen a algunas de las pistas fundamentales del "crimen". Cuando Martina le entrega a Piglia varios papeles inéditos, éste halla una lista de libros "leídos por Arlt en esos días o que Arlt pensaba comprar" (p. 119, p. 159). Entre ellos —importantes en mayor o menor grado— se encuentra "Las tinieblas". El dato pasa inadvertido, pero dos páginas más adelante, en una carta de Kostia dirigida a Arlt, y que también le fue entregada al narrador por Martina, Kostia critica un cuento que Arlt le había enviado: "¿no podrías encontrarle una vuelta que sonara menos San Petersburgo? (la puta y el anarquista, oh Dios mío, ¿cuándo te vas a decidir a leer a Proust?)"⁴¹. El cuento, claro está, es "Luba". ¿Por qué a Kos-

³⁹ HAYES tiene razón, en su ya citado ensayo sobre "Luba", cuando dice que si él finge ser un cliente en buca de sexo, ella finge creerle cuando sabe que es un perseguido. Como ella no lo seduce, fracasa en el papel de prostituta; como él no actúa, falla en su representación del cliente. Fabrican entonces la ficción de una intimidad (lingüística) entre los dos. Art. cit., p. 144.

⁴⁰ "Sobre Roberto Arlt", en *Crítica y ficción*, p. 33.

⁴¹ Quizás ello explique que en la mencionada lista aparezca *A la sombra de las muchachas en flor*, cuyo autor, dicho sea de paso, era un creador de pastiches. En realidad Arlt había hecho mención de ese texto y de *El camino de Swan*, en el aguafuerte "La madre en la vida y en la novela". En la lista entregada por Martina aparecen, al menos, otras dos novelas que no podemos pasar por alto: *La locura de Almayer*, de Joseph Conrad, y *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert. *La locura...* (1895) es la primera novela de su autor; en ella —ha dicho la crítica— se notan las dificultades de Conrad para manejar una lengua y una técnica que todavía no dominaba, deficiencias que, más de una vez, se le han adjudicado a Arlt. La novela de Flaubert, en cambio, fue la última que escribió, la dejó inconclusa y fue publicada, póstumamente, en 1881. Lo que llama la atención de ella es el argumento: dos amanuenses, Bouvard y Pécuchet, compran una granja a la cual se van a vivir. Allí realizan los más

tia le suena tan San Petersburgo? ¿Por qué —y esto ya es más serio— Nacaratti cuenta que cuando Kostia se enojaba con Arlt y “nombraba a *Los siete locos* fingía equivocarse. «Che —le decía Kostia—. Por ejemplo en *Los siete ahorcados*». Lo jodía con Andreiev?” (p. 127, p. 167). La respuesta —solapada— está al final del texto, inmediatamente antes de que comience “Luba”. Kostia acaba de publicar el cuento como si fuera suyo, cuando el narrador aún no lo ha dado a conocer. Éste no puede entender por qué aquél lo hace o por qué sólo ahora lo hace. Es entonces cuando reaparece Martina con una caja de metal en la que

encontré la explicación, el motivo, que había decidido a Kostia a publicar el relato de Arlt con su nombre. En medio del polvo y pegoteados en una sustancia gomosa que parecía caucho líquido, había tres billetes de un peso; varias muestras del tejido de las medias engomadas; un ejemplar de *Las tinieblas* de Andreiev . . . un montón de hojas manuscritas, numeradas del 41 al 75 y abrochadas con un alfiler: eran las páginas que faltaban en el cuaderno. Escrito con tinta, borroso, estaba el original (inconcluso) de *Luba* (p. 146, p. 184).

De nuevo se elude mencionar lo más importante, pero en lo dicho se concentra la clave, la solución del enigma. El hecho de que el lector no pueda percibirla en sucesivas lecturas, se debe a que está demasiado oculta, a que el “crimen” fue cometido por un profesional. No puedo dejar de mencionar en este caso el cuento de Borges titulado “Tema del traidor y del héroe”, en el cual se trabaja una idea singular, muy relacionada con lo que he dicho: alguien ha escrito, haciéndola pasar por verdadera, una historia falsa, pero ha intercalado en ella pasajes plagiados (nada menos que de Shakespeare), para que algún investigador del futuro pueda dar con la verdad.

Renzi, el protagonista de *Respiración artificial*, dice en un momento una cosa cierta pero que, después de “Homenaje . . .”, es decir, de adjudicarle a Arlt un cuento escrito por Andreiev,

variados oficios y experimentos, pero todos fracasan. Al final, deberán regresar a su profesión de amanuenses. Flaubert había previsto que acabarían copiando los más desatinados fragmentos, quizás el *Dictionnaire des idées reçues* que él mismo se divertía en recopilar. En este caso saltan a la vista los puntos en común con “Homenaje . . .”: los experimentos fracasados, la falsificación que los personajes ponen en práctica cuando intentan encarnar dichos oficios, y —sobre todo— la que supondría la reproducción de los fragmentos ajenos.

parece irónica; "Cualquier maestra de la escuela primaria . . . puede corregir una página de Arlt, pero nadie puede escribirla"⁴². Lo curioso es que también esa frase se inserta en el juego de falsificaciones y de plagios en que estamos sumergidos, pues parece salida de un texto de Onetti⁴³. La contradicción es flagrante: de Arlt se dice que nadie puede escribir una página como él, pero lo cierto es que "Luba" —o una versión muy aproximada, para ser más preciso— fue escrita por Andreiev. La solución la aporta Borges en el famoso artículo titulado "Kafka y sus precursores", donde postula con razón que cada autor nos obliga a releer la literatura precedente:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro⁴⁴.

En "La flor de Coleridge", el propio Borges reivindica el derecho del escritor a tomar de aquí y allá lo que necesite; a fin de cuentas, el arte tiene "un sentido ecuménico, impersonal . . .".

⁴² *Respiración artificial*, p. 166.

⁴³ En "Semblanza de un genio rioplatense", en *Nueva novela latinoamericana*, comp. J. Lafforgue, Paidós, Buenos Aires, 1972, t. 2, p. 376, ONETTI cuenta que "dedicado a catequizar, distribuí libros de Roberto Arlt. Alguno fue devuelto después de haber señalado con lápiz, sin distracciones, todos los errores ortográficos, todos los torbellinos de la sintaxis. Quien cumplió la tarea tiene razón. Pero siempre hay compensaciones; no nos escribirá nunca nada equivalente a «La agonía del rufián melancólico», a «El humillado» o a «Haffner cae»".

⁴⁴ *Obras completas*, pp. 711-712. En este momento, Borges cita *Points of view* (1941), un "sospechoso" texto adjudicado a Eliot. En realidad debió citar el ensayo del propio Eliot titulado "La tradición y el talento individual" (1919), y que había sido publicado incluso por la editorial bonaerense Emecé, siete años antes que el ensayo de Borges. Cf. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Emecé, Buenos Aires, 1944, t. 2, pp. 11-23. Aquí, ELIOT plantea la idea de que "el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo . . . Ningún poeta, ningún artista, de cualquier clase que sea, tiene, por sí solo, su sentido completo. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No podemos valorarlo por sí solo; debemos colocarlo, para contraste y comparación, entre los muertos", p. 13.

De modo que Piglia *lee* a Andreiev como un precursor de Arlt, hasta el punto de que puede intercambiar los autores sin que se note, sin que resulte forzado. En varias ocasiones —y ya es un lugar común— se ha acusado a Arlt de llevar a Dostoievski al lunfardo “pasado por los traductores gallegos”. Es exactamente lo que hace Piglia: traducir al lunfardo, basándose en la edición española, el cuento de Andreiev. Y no olvidemos que los traductores —sobre todo en la época de Arlt— son los falsificadores y plagarios por excelencia.

En su ya citada “semblanza” sobre Arlt, Onetti dice que “era, literariamente, un asombroso semianalfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta”⁴⁵. También aquí se reconoce la facultad de Arlt para explotar textos ajenos. Su literatura revela más claramente que la de otros autores, una de las bases de la literatura misma. Piglia aprovecha ese rasgo y lo utiliza en el “Homenaje. . .”. Cuando el narrador se encuentra con Kostia en el cafetín, éste le bosqueja una poética de Arlt y del escritor argentino:

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 cuenta⁴⁶: así son todos los escritores en 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 prueba, compare *Escritor fracasado* con ese cuento de Borges, con *Pierre Menard*: son la misma cosa. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no 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 (pp. 132-133, pp. 171-172)⁴⁷.

⁴⁵ “Semblanza. . .”, p. 374.

⁴⁶ Nótese que esto último coincide con la cita de Onetti inmediatamente anterior.

⁴⁷ En la edición de *Prisión perpetua* desaparece toda referencia a “Pierre Menard”; el cambio es importante porque supone el escamoteo de un dato nada desdeñable. Parecería que el autor intenta borrar algunas pistas. Sin embargo, por otro lado, la nueva edición ofrece claves que no estaban en la primera. En la nota 2 se cita una supuesta *Correspondencia* de Arlt; en *Nombre falso* se dice que la selección, prólogo y notas de dicho libro corrieron a cargo de un tal Pablo Fontán, pero en *Prisión perpetua* ese nombre es sustituido por el de Emilio Renzi. De más está decir que la intromisión en la referencia bibliográfica de un personaje ficticio conocido, creado por el propio Piglia, provoca, cuando menos, nuestra sospecha. El último cambio significativo entre las dos versiones del texto es que en la primera edición “Luba” estaba

Se reconoce así, en la estética de Pierre Menard, la de toda una tradición literaria incluyendo por supuesto al propio Arlt. Pero esta idea aparece matizada por la del plagio económicamente necesario. Vale la pena recordar que, en su carta a Kostia, Arlt se queja de no tener tiempo para escribir una novela. En realidad, lo que le falta es dinero para financiar ese tiempo libre que le permitiría dedicarse a la literatura; como necesita conseguirlo, se dedica en cuerpo y alma a su invento de las medias engomadas ("Cuando las medias estén en la calle y se vendan y empiece a entrar plata ahí van a ver quien es Arlt", p. 124, p. 164). La referencia al cuento viene enseguida: "lo escribí medio obligado porque me lo pidieron en *El hogar* (me pagan \$ 1 la página. Más que a Gálvez) y les saqué \$ 25 de anticipo". En ese entonces, como carece de tiempo, el plagio es la única alternativa que le queda a Arlt para hacer literatura.

Llama la atención que entre los apuntes que hay en el cuaderno que Martina entrega a Piglia se encuentre éste: "Un tema: el hombre puro y la mala mujer en una situación extrema. Encerrados: ver cómo cambian, se transforman (¿metidos los dos en la cárcel?)" (p. 116, pp. 154-155). Se trata ni más ni menos que del tema de "Luba" —o sea, de "Las tinieblas". Un poco más adelante se reproduce el comienzo del cuento tal como lo iba escribiendo Arlt, "sin tachar a medida que avanzaba la escritura". También el comienzo coincide con el de "Luba" y con el del capítulo segundo de "Las tinieblas". Pero, ¿cómo es posible entonces que Arlt se esfuerce escribiendo un texto que ya está escrito, y con cuya escritura va a coincidir al final la suya? ¿Por qué no copia directamente? La respuesta está también en la lógica de Pierre Menard, quien no intentaba copiar el *Quijote* sino reescribirlo⁴⁸.

7. A través de ejemplos específicos puede verse cómo "Homenaje. . ." legitima el plagio y se revela a sí mismo como tal. En la nota 1, a la cual ya he tenido ocasión de referirme, se reproduce

dividido, como "Las tinieblas", en seis capítulos. En *Prisión perpetua*, en cambio, se funden los capítulos tres y cuatro, lo que supone un total de cinco.

⁴⁸ Recuérdese que Pierre Menard "no quería componer otro *Quijote* —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes", J. L. BORGES, *Obras completas*, p. 446.

—falsificada— una idea que Arlt había manejado en “La inutilidad de los libros”. La versión del “Homenaje . . .” dice, refiriéndose a los escritores: “La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa . . . La gente cree que recibe la mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones” (p. 101, p. 137). Más adelante se hace referencia a una frase similar que en los apuntes de Arlt se le adjudica a Melville: “Qué insensato, qué inconcebible que un autor —en ninguna circunstancia posible— pueda ser franco con sus lectores” (p. 113, p. 152). Entre los mismos apuntes, como una anotación al margen, aparece: “A Kostia: defensa del plagio (Escribir todo: como venga)” (p. 119, p. 158). En cierto momento, Piglia, en su función de narrador personaje, trae a colación la disyuntiva de Max Brod ante los inéditos de Kafka, para meditar sobre la dimensión ética del plagio. En ese instante, y más tarde a propósito de “Luba”, el narrador insiste en que esos textos (el de Arlt, los de Kafka) ya no son de nadie, sino que pertenecen a todos; es por ello que pueden publicarse pese a la renuencia de su autor, porque una vez escritos dejan de tener *propietarios*. Una idea muy similar había sido manejada antes por Borges. En su conocido texto, “Borges y yo”, dice “Nada me cuesta confesar que [el otro] ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”. Y termina dudando: “No sé cuál de los dos escribe esta página”⁴⁹.

Al mismo tiempo, el texto se revela a sí mismo, aunque nunca explícitamente, como plagio. Ya se ha visto que ello ocurría mediante las pistas que iba dejando sobre Andreiev. Pero al mismo tiempo va dejando otras como la insistencia (ver nota p. 17, p. 136, p. 175) en el valor del “crimen, la estafa, la falsificación y el robo” en la escritura arltiana, la persistencia en el “robo” perpetrado por Kostia al publicar con su nombre el cuento de Arlt, y la perplejidad ante el secreto que encerraba el cuento; secreto que sólo se comprende una vez que conocemos el plagio. Es fundamental el hecho de que Kostia haya publicado el cuento como si hubiera sido escrito por él. La razón está en que Kostia sabe que “Luba” es un plagio de “Las tinieblas” y se apresura a publicarlo como suyo —ya lo dije antes— para proteger a Arlt.

⁴⁹ *Obras completas*, p. 808.

Pero eso no impide que Piglia lo publique como obra de éste. Entramos así en un juego de espejos que multiplica las imágenes: Arlt plagia a Andreiev, Kostia plagia a Arlt (para protegerlo) y Piglia plagia a Kostia (al publicar el cuento ocultando que se trata de una falsificación). Todo ello va enmarcado, además, dentro de la ficción creada por el verdadero Piglia, el autor real de toda esta historia. Pero hay algo más importante aún: el título con que Kostia publica el relato. "Nombre falso: Luba", esconde ya el plagio. O sea, "Luba" es el nombre falso del cuento, dado que en realidad debería llamarse "Las tinieblas". A la vez, el título remite al del volumen de Piglia (o de una sección, en el caso de *Prisión perpetua*), que se llama precisamente *Nombre falso*, y al final de "Luba"⁵⁰. Se produce entonces un diálogo revelador entre los protagonistas; ambos acaban de salir del prostíbulo:

—Vamos, Luba —dice él.

—No me llamo Luba —dice ella, apretando la valija contra su cuerpo—. Mi verdadero nombre es Beatriz Sánchez (p. 172, p. 212).

Sólo entonces los dos personajes se despojan de las máscaras y adquieren su verdadera identidad. El proceso de "desnudamiento" que se ha venido dando a lo largo del texto, alcanza aquí un punto climático. Así, el cuento entronca con todo el "Homenaje. . ." y con la obra verdadera de Roberto Arlt. Piglia se ha valido de esta ficción para acercarse a la narrativa de éste, pero a la vez para recrear una poética que le pudiera pertenecer también a Borges, a la literatura argentina, o a la literatura a secas. Si por un lado se legitima esa forma "ecuménica e impersonal" de entenderla, por otro se llega a una de las constantes arltianas: la paradójica obsesión de utilizar las máscaras como forma suprema de lograr la autenticidad.

JORGE FORNET
Casa de las Américas

⁵⁰ Final que, por cierto, no estaba en el original de Andreiev sino que es invención del propio Piglia. Y aquí las cosas vuelven a complicarse. Casi al final de cuento (p. 169, p. 208) aparece una nota al pie que dice: "La versión manuscrita se interrumpe acá. Lo que sigue corresponde a la copia mecanografiada por Kostia". Es decir, no existe constancia de que lo que continúa estuviera en el original de Arlt, y queda abierta la posibilidad de que Kostia haya reescrito el final del cuento. En verdad, el apego al original de Andreiev continúa hasta dos páginas después, y sólo la última página y media es obra de Piglia. Pero todo se complica porque las sucesivas falsificaciones nos hacen perder el rumbo continuamente.

