



EMILIO RENZI

El doble
invertido de
Ricardo Piglia

Página 3



JETTATORE

La mirada crítica y
divertida de Gregorio
de Laferrère

Página 4

SL

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 1 | NÚMERO 47 | JUEVES 25 DE OCTUBRE DE 2012



El arte de robar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DINERO PARA FANTASMAS, DE EDGARDO COZARINSKY

En *Dinero para fantasmas*, el escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky arma una historia en diversos fragmentos, contada por protagonistas-testigos de un "amor loco" que viaja de país en país, provocando una incertidumbre sobre la resolución que mucho se asemeja al concepto de obra abierta. El libro, publicado por la casa Tusquets, está ambientado en una zona de frontera, fantasmal, imprecisa,

donde cambian los puntos de vista según los discursos sean los de los jóvenes cineastas que intentan reconstruir la historia, y un viejo escritor perdido en la inmensidad de Buenos Aires, que los convierte en herederos de esa narración. Porteño de nacimiento, Cozarinsky alterna su residencia entre Buenos Aires y París.

PABLO E. CHACÓN



2 ■ REPORTE NACIONAL ■ SLT ■ JUEVES 25 DE OCTUBRE DE 2012

El arte de robar



PLAGIARIOS PREMIADOS. EL PERUANO BRYCE ECHENIQUE GANÓ EN LA FERIA DEL LIBRO DE GUADALAJARA. LA PRESENTADORA ESPAÑOLA ANA ROSA QUINTANA SE ALZÓ CON EL PREMIO PLANETA.



VICENTE BATTISTA

El plagio en literatura, que algún académico denominó intertextualidad, data de antiguo. La voz, dicen, deriva del verbo latino *plagiare*, que podría significar "vender fraudulentamente el esclavo del prójimo como propio". Aunque el acto de plagiar seguramente se registra desde los primeros tiempos de la literatura escrita, es el poeta latino Marcial quien lo menciona por primera vez. En su epigrama XXX, dedicado a Fidéntino el Plagiario, advierte: "Corre el rumor, Fidéntino, de que recitas en público mis versos, como si fueras tú su autor. Si quieres que pasen por míos, te los mando gratis. Si quieres que los tengan por tuyos, cómpralos, para que dejen de pertenecerme."

Por lo que en el siglo I ya teníamos una buena definición de plagio—hacer propias las palabras de otro—y uno de los modos posibles de resolver el conflicto: es común que un buen acuerdo económico deje los pleitos éticos de lado. Bryce Echenique, un auténtico plagiador serial, tuvo que pagar cerca de 42.000 euros como castigo por haber calcado 16 notas periodísticas de distintos autores, detalle que no le impidió ganar un

premio de 150.000 dólares en la última Feria Internacional del Libro de Guadalajara; tal vez el jurado estimó que el inquieto escritor peruano sólo plagia notas, pero jamás novelas y cuentos.

Mateo Alemán y Miguel de Cervantes fueron contemporáneos. En 1599, Alemán publicó *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*; la novela se convirtió en un best seller, por lo que en 1604 apareció *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*. Sin embargo, antes de que este nuevo título saliera, hubo una edición apócrifa, escrita y publicada en 1602 por un tal Mateo Luján de Sayavedra. Mateo Alemán no se inmutó, en el prólogo de *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, se refiere a Luján de Sayavedra y lo desafía: "Solo nos diferenciamos—dice—en haber hecho el segunda de mi primera y yo en imitar su segunda. Yo lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se lo habré de querer por fuerza".

Don Quijote de la Mancha, que apareció en 1605, también fue un éxito editorial. Cervantes prometió una segunda parte, pero nueve años después de esa promesa y antes de que llegara a cumplirla, apareció *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Man-*

cha, firmada por un tal Alonso Fernández de Avellaneda. A diferencia de Mateo Alemán, Cervantes se indignó. En 1615 publicó, por fin, su anunciada segunda parte. En el prólogo, puso en escena a Álvaro de Tarfe, un personaje del Quijote apócrifo, y le hizo proclamar la falsedad y baja calidad literaria del de Avellaneda.

Las acciones del ignoto Mateo Luján de Sayavedra y del incierto Alonso Fernández de Avellaneda no pueden considerarse plagios: simplemente utilizaron dos personajes notorios para construir su propia obra, una costumbre que se ha mantenido inalterable hasta nuestros días. Tal vez el ejemplo más popular sea Sherlock Holmes, que permanece vivo a muchos años de la muerte de Arthur Conan Doyle. No obstante, persisten devotos de la propiedad privada que incluso proponen privatizar las ideas. "Las ideas, los puntos de vista, los personajes y tramas originales pertenecen a quien las inventó", proclamó uno de esos fundamentalistas, ignorando tal vez que de ese modo se anularía la literatura de todos los tiempos: Shakespeare solía nutrirse de cuentos populares, de tramas y de personajes ya inventados. Charles Perrault y los hermanos Grimm serían meros plagios de *Caperucita Roja*: la historia de la niña, su abuela y el lobo ya se contaba en China, seiscientos años antes de Cristo.

En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*, Borges revela que las páginas que vamos a leer "son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias". Antes o después de ese postulado, confesó: "Yo sólo escribo lo que ya está escrito". Sostener que Borges es un plagiario sería un disparate, ya que plagiar no es copiar ideas sino textos ajenos y presentarlos como propios. Fue justamente lo que hizo Gustave Aimard con *Amalia* de José Mármol. En 1876, cinco años después de que Mármol muriera, Aimard, escritor y aventurero como Jack London, aunque sin el talento de London, escribió en francés *Amalia* y la publicó bajo el ingenioso nombre de *La Mac-Horca*.

Dime a quién plagias y te diré quién eres. Ana Rosa Quintana, una vistosa presentadora de la TV española, devino escritora y con su novela *Sabor a miel* obtuvo el Premio Planeta. Muy pronto se supo que había plagiado a tres escritoras: Ángeles Mastretta, Colleen McCullough, Danielle Steele. *Shimrit*, de Jorge Bucay, acoge numerosas páginas de *La sabiduría recobrada*, de la española Mónica Caballé. El diario *La Na-*

ción parece atraer a los plagios. Daniel Omar Azetti obtuvo el premio de cuento con *La ilusión que se escurre*; tiempo después, Sergio Di Nucci ganó el de novela con *Bolivia Construcciones*. *La ilusión que se escurre* resultó ser una prolija copia de *El espejo que hueye*, de Giovanni Papini. Numerosas páginas de la novela *Nada* de Carmen Laforet pasean graciosa-mente por las de *Bolivia Construcciones*. En su defensa Di Nucci aseguró que se trataba de un homenaje a Carmen Laforet. Azetti levantó la bandera de la intertextualidad. Quintana y Bucay reconocieron sus pecados.

Internet y las nuevas tecnologías ofrecen inagotables caminos de comunicación. No es fácil controlar el ciberespacio, por lo que textos propios y ajenos pueden deambular libremente de aquí por allá: la Red brinda la infinita posibilidad de ejecutar formidables plagios. Aunque suene paradójico, estamos en una situación similar a la de los autores contemporáneos de Marcial. "Te encomiendo, Quinciano, mis libritos—decía en su epigrama LII—. Si es que puedo llamar míos los que recita un poeta amigo tuyo, y cuando aquel se proclame su dueño, di que son míos. Silo dices bien alto tres o cuatro veces, harás que se avergüence el plagiario". Será cosa de seguir diciéndolo alto, aunque no creo que mengue esa mala costumbre, tampoco que avergüente a muchos.

“Escribir es lo más cercano a la música que conozco, música y lenguaje son fuerzas físicas y las palabras articuladas en la literatura pueden percibirse como una sinfonía, tienen su propio ritmo”, dice el estadounidense Paul Auster en el marco de la primera edición bilingüe de su *Poesía completa*. La publicación de Seix Barral reúne por primera vez la obra poética que el renombrado

novelista, autor de *Leviatán*, *La música del azar* y *Mr. Vértigo* entre otros, escribió durante la década del 70, aunque el apéndice del libro va más adelante. *Notas de un cuaderno de ejercicios* fue escrito en 1967. El libro traducido y prologado por Jordi Doce está construido con ocho poemarios ordenados cronológicamente.

DOLORES PRUNEDA PAZ



→ JUAN RAFACIOLI

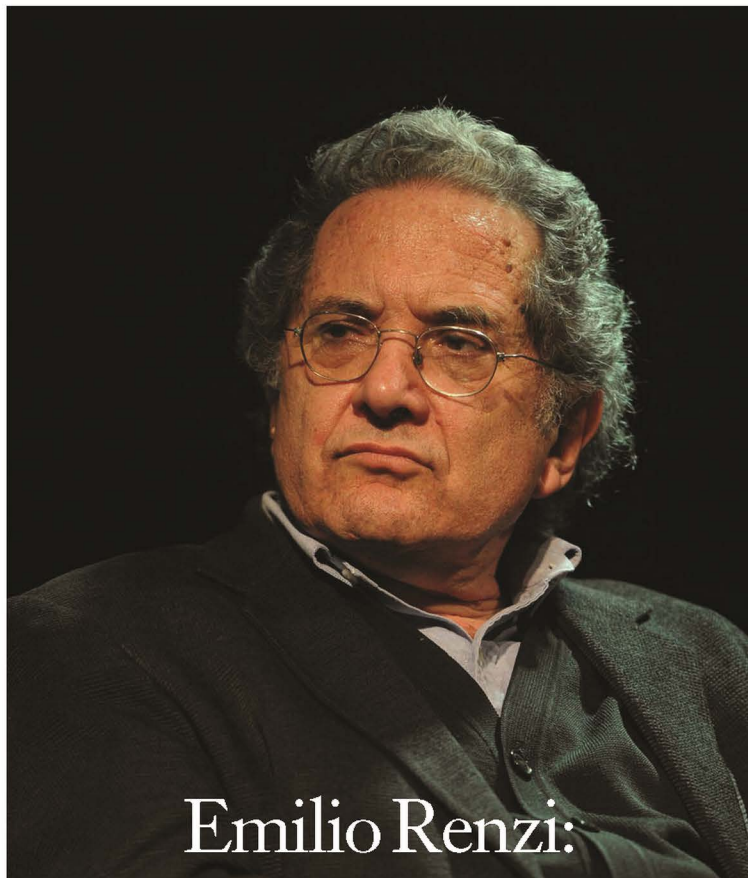
“Emilio Renzi es un joven esteta que tiende a no querer envejecer y que adopta el arte como un punto de fuga de la realidad”, dijo el escritor Ricardo Piglia sobre ese personaje emblemático de su obra, en una charla desarrollada en la Casa de la Cultura, enmarcada en el ciclo de literatura organizado por el Fondo Nacional de las Artes.

Antes de formar parte de las series de relatos *La invasión* (1967) y *Nombre falso* (1975), así como de las novelas *Respiración artificial* (1980), *Plata quemada* (1997) y *Blanco nocturno* (2010), el periodista y escritor Emilio Renzi apareció, en 1965, como seudónimo de Piglia para firmar la traducción de un cuento de Hemingway y un prólogo al primer volumen de una colección de policiales.

En *Respiración artificial*, “la decisión fue que Renzi narrara esa novela. Tenía una historia pensada a partir de un personaje del siglo XIX, que era una réplica imaginaria de la Argentina de esa época. Renzi, entonces, apareció como narrador y como testigo de lo que sucedía”, explicó Piglia.

“Siempre me han gustado las historias en primera persona, autobiográficas, donde el narrador cuenta la historia de otro, aunque su vida se va mezclando —señaló—. En esa novela se cuenta la historia del tío de Renzi, un historiador amateur que daba clases en un colegio secundario de Entre Ríos y que protegía a sus estudiantes metidos en política, y que luego él mismo comienza a ser observado y perseguido”.

En el cuento “La loca y el relato del crimen”, “hay una situación en la cual una copera de un bar del bajo es asesinada y el único testigo de esa escena es una mujer que está en la calle, una psicótica, que cuenta lo que vio pero lo cuenta mezclado con su delirio, de modo que no se puede descifrar lo que está diciendo”.



Emilio Renzi:

El doble invertido de Ricardo Piglia

“Entonces Renzi graba a la mujer y aplica unas técnicas que le permiten encontrar una frase que ella dice en el medio del delirio, en la que está señalando al culpable del asesinato”, indicó el escritor.

Según Piglia, “Renzi es más radical, tiene posiciones más extremas que las mías. Dice cosas que yo pienso pero no me atrevo a decir. Él dice que Borges es un escritor del siglo XIX y todos creen que lo dije yo. Pero fue él, siempre está provocando”.

“La ficción ayuda a pensar —sostuvo Piglia—. Ayuda a decir

cosas muy diversas, porque es un juego donde cada uno tiene su propia visión del mundo, como también sucede en la vida. La ficción permite experimentar con más libertad lo que podríamos llamar la escritura verdadera, entre comillas, claro”.

Para el escritor, “Borges ha sido un ejemplo muy claro de esto: él hizo posible que muchas ideas sean usadas ficcionalmente. Poder ver en cierta idea filosófica la

posibilidad de construcción de ficción, como también lo son las frases que uno escucha por ahí”.

“Borges no se preocupaba tanto por la construcción del personaje —explicó Piglia— sino por el narrador. Uno se identifica más con su inteligencia que con sus personajes. Se recuerda más la intensidad de la prosa que los protagonistas, más allá de Funes o Dahlmann, que son brillantes”.

Y señaló: “Borges usaba bien modos que parecen ajenos a la literatura en un primer momento, como la reseña o el resumen de

un relato, que él usaba como un relato en sí”.

Sin embargo, mencionó Piglia, “Renzi dice que la literatura argentina se terminó en 1942, con la muerte de Roberto Arlt. Desde luego, es una provocación, pero supone la pena que Arlt se halla muerto tan temprano”.

“Es la sensación —prosiguió— de una muerte que se transforma en un acontecimiento particular. Hay una controversia trabajada ficcionalmente entre Arlt y Borges, donde Renzi pone a Borges en un lugar de cierre y Arlt es el que abre el juego”, explicó.

Y precisó: “Renzi dice que Borges es un escritor tan extraordinario que cierra mucho las cuestiones, cada vez que toca un tema es muy difícil volver a ese lugar y tiene claro que la literatura argentina termina con él. En cambio Arlt es mucho más imperfecto, algo que siempre es una virtud. Tiene esa cualidad a la que todos aspiramos”.

Renzi, insistió Piglia, “tiene varias dificultades, como una clásica entre los escritores: distinguir la ilusión de la realidad. Le cuesta mucho entender sus fantasías de lo que verdaderamente sucede. Tiene una percepción imaginaria de la realidad”.

Según el escritor, le interesa mucho escribir novelas con personajes que estén en una situación radicalizada, “que tengan una experiencia mayor que la de sus lectores. Hay novelas que están ligadas a la experiencia del lector, a mí, por el contrario, me gusta que el personaje central sea alguien más extremo, un gánster, un inventor. Tipos que no responden al canon realista más inmediato”.

“En general, mis novelas empiezan porque hay uno de esos personajes. No son como Renzi, él está en otro registro, es el que observa”, apuntó.

Para finalizar, Piglia leyó un fragmento de la primera versión de *Vida serial*, la novela en la que se encuentra trabajando, donde el narrador es un Renzi ya maduro, de 50 años, que es invitado a los Estados Unidos por una prestigiosa universidad.

UN NUEVA LECTURA SOBRE LAS CRÓNICAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO

El cruce entre las crónicas de tradición occidental española y las de origen mestizo, que reflejan "la visión de los vencidos" durante la conquista de México, es el tema central que eligió la investigadora argentina Valeria Afión para exponer una nueva mirada sobre las narraciones que se produjeron tras una de las experiencias más traumáticas de la historia americana. *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas*

de la conquista de México (Corregidor) es un estudio comparativo entre los textos canónicos de los españoles Hernán Cortés, Francisco López de Gomara y Bernal Castillo y de los mestizos Diego Muñoz Camargo y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, la punta de lanza para explorar como la conquista no fue exclusiva de las armas sino también de las "palabras y argumentos".

LETICIA POGORILES



CONTRATAPA

OSVALDO QUIROGA

La mirada crítica y divertida de Gregorio de Laferrère

Cuando el 30 de mayo de 1904 se estrenó *Jettatore*, su autor, Gregorio de Laferrère, seguramente no imaginó que más de un siglo después su obra sería aplaudida en uno de los escenarios más prestigiosos de Buenos Aires: el del Teatro Nacional Cervantes. Tampoco supuso que su siguiente estreno, *Locos de verano*, que se conoció en 1905, tendría la repercusión que tuvo. Laferrère era un dandy de la época, el típico representante de una clase parasitaria que vivía entre Buenos Aires y París, disfrutando de la buena vida que le concedía una considerable fortuna heredada de su familia.

Es cierto que siempre tuvo inquietudes intelectuales y políticas. Fundó el Conservatorio Lavadén, hoy ubicado en la esquina de Solís y Garay, y abrazó la causa del conservadurismo. Pero el éxito de *Jettatore* le cambió la vida. Acaso sin saberlo demostró ser un fino observador de las criaturas de su época. Y hoy su vodevil primerizo perdura en el tiempo y admite nuevas lecturas. ¿Qué ocurre—ya es momento de preguntárselo—cuando un rumor malicioso convierte a una persona en yeta? Conocemos unos cuantos casos y sabemos lo dañino que puede ser para cualquiera cargar con semejante mote. De a poco todo se enrarece en los lugares que frecuenta y la superstición va ganando terreno hasta extremos insospechados. Lo que en un momento comienza como una broma puede terminar en tragedia.

La anécdota de la obra en sencilla: Don Lucas es un hombre mucho mayor que Lucía y le pide la mano de la niña a su padre, quien accede por los bienes materiales que posee el candidato. El problema es que Lucía está enamorada de su primo Carlos, y es éste último el que construye una trama casi perfecta para demostrar que don Lucas es un auténtico



JETTATORE. A MÁS DE UN SIGLO DE SU ESTRENO, LA OBRA DE LAFERRÈRE SIGUE COSECHANDO APLAUSOS EN LA PUESTA DEL TEATRO NACIONAL CERVANTES.

Laferrère era un dandy de la época, el típico representante de una clase parasitaria que vivía entre Buenos Aires y París (...) Pero el éxito de *Jettatore* le cambió la vida. Acaso sin saberlo demostró ser un fino observador de las criaturas de su época. Y hoy su vodevil primerizo perdura en el tiempo y admite nuevas lecturas.

co "jettatore". Las situaciones dramáticas, muy bien construidas, resultan casi siempre hilarantes y el ritmo de la representación no decae en ningún momento. Sobre todo por la excelente dirección de ese entrañable hombre de teatro que es Agustín Alezzo, y por las notables actuaciones de todo en el elenco, en el que sobresale Mario Alarcón, en el papel que da título a la obra, Lidia Catalano, en la piel de doña Camila, Malena Figó, como Lucía, y Claudio Da Passano en uno de los personajes más delirantes del espectáculo.

Claro que al margen de la anécdota, *Jettatore* habla de una clase social patriarcal, prejuiciosa y mediocre intelectualmente. Porque el problema de fondo de don Lucas no es que le falten bienes, sino que en la ideología de la época era necesario algo más para pertenecer al grupo selecto de la oligarquía terrateniente. Todo lo que se hace en contra de Lucas tiene por objetivo que no asienda al miserable Olimpo que

representan los otros, que se caracterizan, sobre todo, por decir estupideces de manera ininterrumpida.

Ninguno de ellos duda a la hora de enloquecer al pobre representante de todos los males que ocurren en la casa. Y es más: el propio Lucas termina convencido de que tiene poderes especiales. El poder de la palabra y de la sugestión obra en él de manera profunda.

La escenografía de Marta Albertinazzi y el vestuario de Graciela Galán responden a una puesta en escena costumbrista, pero no por eso menos interesante. La sorpresa que depara el texto es que mantiene cierta vigencia a pesar de sus arcaísmos. Y lo mismo ocurre con los veintinueve personajes de *Locos de verano*, la obra que Laferrère estrenó un año después en el Teatro Argentino, por la compañía de Jerónimo Podestá. Los maníacos que desfilan por el escenario representan una crítica feroz de las costumbres porteñas de principios

de siglo. Cada uno de ellos tiene su manía: el coleccionismo, los autógrafos, el juego, la fotografía, la poesía, el uso de los cosméticos, la filatelia o la oratoria. Bastaría con explayarse sobre *Jettatore* y *Locos de verano*, para concluir que Gregorio de Laferrère fue mucho más crítico de lo que se suponía en su época. Su obra cumbre, *Las de Barranco*, es un fresco sobre la imposición de una familia en decadencia económica, cuya madre no duda en ofrecer a sus hijas al mejor postor con tal de remontar la situación. El texto pone al descubierto la soledad, la angustia, la desesperanza y la hipocresía de criaturas cuyo único proyecto de vida ha sido la figuración y el supuesto prestigio de clase.

Es probable que la puesta en escena del Cervantes despierte en el espectador el deseo de seguir profundizando en la obra de uno de nuestros dramaturgos más originales y potentes. Si esto ocurre no será difícil descubrir que entre el Buenos Aires de aquel tiempo y el actual hay no pocas analogías.