

## **Usos y funciones del plagio en la guerra total. Sobre la poética de Alejandro Rubio**

Emilio Jurado Naón\*  
Universidad Nacional de Buenos Aires / Revista Rapallo (Argentina)  
[emilio.juradonaon@gmail.com](mailto:emilio.juradonaon@gmail.com)

### **Resumen:**

En “La literatura argentina es el Mal”, el poeta Alejandro Rubio ensaya una inversión moral sobre la literatura nacional a partir de tres tipos ideales y complementarios de escritores: bélicos, coprófilos y estafadores. A partir de un estudio de casos puntuales de alusión, cita, plagio y reescritura paródica en la obra poética de Rubio, el artículo profundiza en el tipo menos desarrollado por el autor, el falsario, y su función dentro de la analogía belicista. Los recursos intertextuales se realizan en favor del realismo literario y la adscripción política al peronismo; desde esa posición estética-política Rubio confronta con Jorge Luis Borges, máximo exponente del canon liberal argentino (conocido antiperonista y antirrealista), a partir de la subversión de dos de sus postulados más conocidos: el escritor argentino como heredero aventajado de la literatura universal y la creación, por parte de todo escritor, de sus propios precursores.

**Palabras-clave:** canon; plagio; realismo; reescritura; tradición

## **Uses and functions of plagiarism in total war. On the poetics of Alejandro Rubio**

### **Abstract:**

In “Argentine literature is Evil” the poet Alejandro Rubio attempts a moral inversion of national literature based on three ideal and complementary types of writers: warlike, coprophilous, and swindlers. Based on a study of specific cases of allusion, quotation, plagiarism, and parodic rewriting in Rubio’s poetic work, the article delves into the type least developed by the author, the counterfeiter, and his function within the warlike analogy. The intertextual devices are used in favor of literary realism and political affiliation with Peronism; from this aesthetic-political position, Rubio confronts Jorge Luis Borges, the greatest exponent of the Argentine liberal canon (known anti-Peronist and anti-realist), based on the subversion of two of his best-known postulates: the Argentine writer as an advantaged heir of universal literature and the creation, by every writer, of his own precursors.

**Key-words:** canon; plagiarism; realism; rewriting; tradition

**Fecha de recepción:** 15/ 10/ 2024

**Fecha de aceptación:** 16/ 11/ 2024

## **Borges en la picota**

Ha habido tres tipos de operaciones para destronar a Jorge Luis Borges de la hegemonía que todavía ejerce sobre la literatura argentina. Se puede escribir ignorándolo o construyendo un proyecto estético por los terrenos que dejó sin alambrar –Ricardo Piglia desarrolla esta hipótesis en *Las tres vanguardias. Puig, Saer, Walsh* (2016) al analizar qué hacen con la novela, que Borges nunca escribió, cada uno de los tres autores. Puede insertarse en su tradición y cortar cabezas hasta ser el segundo después de Borges –César Aira, cuando dijo “el mejor Cortázar es un mal Borges” (Alfieri, 2004: 40), sería el caso más fresco. O se pueden atacar las premisas sobre las cuales construyó sus modos de leer, impugnarlas y, o subvertirlas.

Este último es el camino más difícil, casi una garantía de fracaso. Desde el frente de la crítica, hace unos años Damián Selci y Nicolás Vilela publicaron respectivos ensayos con el doble fin de evidenciar el canon liberal (Selci 2011) del cual Borges es el máximo exponente y a la vez proponer que, bajo los mismos estándares (Vilela 2010), Leónidas Lamborghini debería ser el escritor canónico, representante de un canon nacional y popular. En este caso se trataba menos de discutir el valor de Borges que de revisar los criterios de canonización en la literatura nacional y evidenciarlo como ideológico: tanto en términos políticos (se deja afuera a Lamborghini por peronista) como estéticos (se lo deja afuera por poeta).

Es otro poeta peronista, más joven que Leónidas y en su estela, quien en definitiva apuesta a subvertir –en términos de trastornar o alterar algo dado– el paradigma borgeano en sus dos premisas fundamentales: en términos teóricos, un posicionamiento de la literatura argentina respecto de la literatura mundial; en términos de práctica poética, el vínculo con la tradición en tanto repertorio de materiales disponibles. Alejandro Rubio, en su “La literatura argentina es el Mal”, propone parámetros propios de validación literaria que contradicen la tesis de Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Por otro lado, en sus poemas Rubio desactiva la productiva paradoja borgeana de que cada autor crea sus precursores (Borges 1974) a partir del recurso del plagio –a la par de una caja de herramientas intertextuales (Genette 1989) que incluyen una variación dudosa de la cita, la alusión, la reescritura y la parodia.

## **Tres tipos del Mal**

La ofensiva de Rubio contra Borges no es abiertamente declarada sino que debe leerse entrelíneas y con una apertura sensible al sarcasmo. En “La literatura argentina es el Mal”, “un ensayito literato y compadrón, porque así los escribía Borges” (Rubio, 2010: 125), Alejandro Rubio expone una tipología de (malos) escritores argentinos. El primero es “el tipo argentino bélico”, cuyo modelo es Domingo Faustino Sarmiento y que concibe la literatura como un campo de batalla en



el que se desenvuelve violenta y estratégicamente para eliminar al adversario en pos de una utopía (que puede ser política o estética). El segundo modelo, es el “escritor argentino coprófilo”, que encuentra su encarnación en Osvaldo Lamborghini, el poeta *antiprímula* y cuya escritura habilita “dos maneras de tomar las frases: al derecho o al revés”; es decir, en broma, pero también *por atrás*: la degradación de “la carne en mierda” y la escatología de todo proceso forman parte de una estética que subvierte, aunque con la inestabilidad propia de todo doble sentido, lo feo en bello. El tercer tipo es el impostor, el estafador, el falsificador, que quiere hacer pasar por original la divisa trucha de su literatura; como Roberto Arlt leído por Piglia, pero también Juan José Saer quien traficara el *nouveau roman* de manera tan eficiente que la copia fue considerada, en Argentina, como superior al original.

Estas tres categorías, admite Rubio, se solapan y combinan en los escritores argentinos de la literatura argentina que es el Mal, que escriben mal, que tiene malas intenciones y desconfían de sus lectores tanto como de la capacidad de comunicación del lenguaje, y que se nutren de la creencia “en la eficacia y la omnipresencia de la voluntad de dominio”. La literatura argentina, en definitiva, está en guerra con la literatura universal; un escenario en el que la mierda (representada por el tipo coprófilo) aparece como elemento subordinado a la guerra (propia del tipo de escritor bélico), convertida en una táctica que persigue “dos estrategias compatibles pero distintas: como demostración del carácter ilegítimo de la voluntad de dominio ajena, en relación a los competidores connacionales, o, en un nivel más alto, como demostración del carácter ilusorio del mundo referencial, en el terreno de la disputa con la literatura universal” (Rubio, 2010: 118). El tipo plaguario de escritor, sin embargo, una vez ejemplificado, no se retoma ni recibe ninguna jerarquización en tanto representante de una táctica plausible en el contexto de la guerra total. Como el recurso en sí –ya que el plagio debe ser secreto para ser tal– su tipología se disipa en el ensayo; el análisis deberá migrar a la poesía de Rubio con el fin de estudiar sus usos y funciones. Los tres tipos, en definitiva, bélico, coprófilo e impostor, se verifican en los poemas de Rubio.

Pero antes, la caracterización del enemigo. En el ensayo de Rubio, Borges es el responsable de haber acuñado los “horribles” tópicos de “la mitología del coraje” y “la irrealidad del mundo”, así como de soñar con una literatura nacional basada en “novelas policiales intrincadas y originales, poemas neoclásicos de temática filosófica o ciudadana o púdicamente sentimental”; utopía que “indiferentemente” nunca se realizó. (Existen capítulos menos displicentes del



enfrentamiento contra Borges, su antiperonismo<sup>1</sup> y antirrealismo).<sup>2</sup> Pero la ofensiva central está implícita y es contra la tesis de “El escritor argentino y la tradición” (Borges 1974): en lugar de heredero orondo y privilegiado de la literatura universal que propone Borges para los escritores de la periferia mundial, el escritor argentino, según Rubio, “está en guerra con la literatura universal, con la inmoral pretensión de que hay algo inventado por gente que no es argentina que se llama literatura. La literatura argentina le disputa a la literatura universal el verdadero lugar de la palabra literaria en relación con el poder, la voluntad, la política”. Hacia el final del ensayo, Rubio lleva su antítesis del modelo borgeano a un extremo, cuando se anticipa a las objeciones que pueda hacer el lector y admite la existencia de un posible “escritor argentino del Bien”, el cual, lejos de contradecir “la verdad de la literatura argentina del Mal”, está condenado a ser “sólo un mal escritor de la literatura universal”.

La delimitación estético-moral de escritores del Bien y del Mal coincide, en este punto, con delimitaciones nacionales que separan dos sistemas literarios (el universo vs. Argentina).<sup>3</sup> Hacia adentro, cada uno de esos territorios tiene sus propias jerarquías, que difieren: el poder en la literatura argentina del Mal se dirime en una guerra a muerte; en la literatura universal, “un catálogo de nombres/marca”, hay lugar para todos, aunque con segmentaciones, ya que todo escritor argentino del Bien ocupará, necesariamente, un rango subalterno en el triste concierto de las naciones.<sup>4</sup> Continuación geopolítica necesaria a un axioma estético nacional y nacionalista (aunque no por ello deje de encontrar inspiraciones en la lucha de otros pueblos, como el irlandés), Rubio reconoce la influencia de Leónidas Lamborghini, quien:

1 “Es conocida la pequeña pieza de Borges sobre un hombre que, meses después de la muerte de Evita, montaba en el Chaco o Corrientes el velorio de una muñeca rubia cobrándoles una módica entrada a los lugareños, que así presentaban sus respetos a la señora. La conjetura de Borges: Perón y Eva, héroes de una crasa mitología. Eso es lo máximo que alcanzan los antiperonistas en su comprensión del fenómeno: la buena gente ignorante, en busca de trascendencia semirreligiosa, engañada por un siniestro demagogo.” (Rubio, 2010: 48)

2 “7 de mayo 2007/ El eje Borges-Burroughs: el enemigo. La realidad no existe, en su versión casta o en su versión psicodélica: el enemigo.” (Rubio, 2017: 73)

3 La polarización geopolítica en el imaginario de Rubio suele visitar la hipérbole. En la Jornada Alejandro Rubio que tuvo lugar en la Municipalidad de Hurlingham el 15 de junio de 2024, se reprodujo, como una “Invocación” fragmentos inéditos de una larga entrevista realizada para el film *Imagen mala*, de Sebastián Lingardi. En un momento de esa conversación, Alejandro Rubio dramatiza un programa de radio que se transmite desde Caseros luego de un desastre nuclear planetario: solo permanecen habitables Caseros e Inglaterra, donde el poder de los lores británicos fue derrocado por el IRA.

4 Rubio rubrica esta noción en la contratapa de la edición nacional de *Diario* (2017), que escueta pero terminante, sintetiza: “La reedición de este clásico de culto oculto chileno, confirma que no hay guerra externa, solo interna”.

a diferencia de los tilingos como Cortázar, sabe que la literatura de un país periférico no puede medirse con los mismos criterios de calidad que los productos europeos. Acá no hay dos mil quinientos años de civilización que sostengan las acrobacias de las vanguardias y no hay curso acelerado que valga: somos analfas y bárbaros y debemos asumirlo con alegría, positivamente. (Esto complace a otro rasgo de mi temperamento: por mí Occidente podría desaparecer mañana, Bin Laden podría volar la plataforma continental europea y ni me mosquearía. Eso es lo que me rompe las pelotas de Pound: ese embeleso de aldeano ante los frescos, las capillas, los castillos, las catedrales, meros ropajes ideológicos del pillaje y la crueldad. Sinn Fein significa Nosotros Solos: ése es mi programa.) (Rubio, 2010: 45)

Una vez volada por los aires la plataforma continental europea con todas las capillas adoradas por Pound, lo que queda, si es que algo queda de ese destrozo, es pasible de reciclaje. Es lo que Alejandro Rubio sostiene como práctica poética en la presentación o “*Ars poetica*” que encabeza una selección de sus poemas en *Monstruos. Antología joven de la poesía argentina* (2001); declaración recordada por sus primeras frases (“La lírica está muerta. ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor?”) y que sobre todo interesa por su definición materialista de la escritura, al establecer que la lírica fenecida “no fue un espíritu, sino una manifestación social”. Así, el “cadáver de la lírica” y, por metonimia, la tradición literaria “puede abonar una tierra baldía. De la multitud de recursos, temas y métricas puede hacerse una utilización que no descarte lo histórico de esa postura: una manera de poner en relieve el presente contra el fondo del pasado” (Carrera, 2001: 160).

La tradición concebida y sopesada en términos de *utilidad* habilita una “multitud de recursos” que, contrario al ahistoricismo de Borges, deben adoptarse con perspectiva materialista. En un mismo movimiento Rubio corta con el pasado (y con el exterior) en tanto herencia simbólica y lo reincorpora en términos de recurso.<sup>5</sup> En el frente interno, el repertorio provisto por el óbito de la tradición incluye el plagio y sus gradaciones. Porque si la mierda las tiene (“la mierda admite gradaciones en su densidad odorífera, desde la conspicua mierda de perro, pasando por la bosta seca de caballo, la mierda de paloma, la caca de mosca, hasta llegar a la sintética mierda rosa”; Rubio, 2010: 118) también las tiene la intertextualidad (“la copresencia entre dos o más textos es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de

<sup>5</sup> Ya tempranamente fue observada esta característica cuando, hacia el final del prólogo al primer libro de Rubio, *Música mala*, Daniel García Helder destacó que el juicio sobre los poemas del novel autor debían hacerse menos en relación a su “ambición de universalidad y el prestigio de los tópicos en juego, que con la rapacidad, el criterio y la maestría con que sean captados, digeridos y dispuestos en un todo coherente la mayor cantidad posible de rasgos aislados de sistemas literarios y series discursivas divergentes” (García Helder, 2012: 29-30). García Helder define los “modos de apropiación” de Rubio como “actos críticos, nunca epigonales”, con el “carácter expeditivo de un ajuste de cuentas” y fundados menos en el conocimiento caval de los grandes nombres y obras canónicas de la cultura universal que en un saber mediado por lecturas criollas, a través de las cuales el plagio cobra la función de un “salvoconducto a la originalidad” (García Helder, 2012: 32).

un texto en otro”; Genette, 1989: 10), que reúne cita, plagio y alusión, en orden creciente de explicitud, además de la reescritura. En el uso de cada uno de ellos, Alejandro Rubio practica una función distinta.

## **Títulos**

En el título *Música mala* (1997) resuena, con una leve variante voluntariamente malograda, el primer verso del poema de Conrado Nalé Roxlo “El grillo”: “Música porque sí, música vana”. El tópico del arte por el arte, que Nalé Roxlo actualiza en su poema, invita al poeta a asimilar los latidos de su “corazón eglógico y sencillo” a los del grillo y asumir un estado de gracia tal (casi psicodélico, verbigracia: la rana tocando lo que primero parece ser flauta y luego resulta en platillo) que le facilita alegremente “interpretar la vida esta mañana” (Nalé Roxlo, 2008: 7-8). En el poema que abre *Música mala*, en cambio, el son que suena es bien diferente: es, advierte el título, “La canción de Bedoya” – “Bedoya, cantan afuera los niños,/ nimios: chupame la polla” (Rubio, 1997: 9). Si se considera que todo primer libro es una carta de presentación en el campo literario, *Música mala* se presenta, con su alusión paródica y procaz, en enfrentamiento directo con la lírica y la figura del poeta órfico. Del despertar eglógico que bucoliza la mañana al *bullying* ibérico y pueril que recibe Bedoya (artista en su departamento que luego, en el poema, se transforma en “Brian La Palma” cuando abre la puerta “al traba”, con quien intercambia sexo oral hasta concebir “La Obra”), la sátira del poeta en tanto figura cultural acompaña la rima aludida en los títulos. De “vano” a “malo”, sin embargo, habría que entender menos una degradación que una apropiación realista<sup>6</sup> que devolviera a contextos cotidianos, situados (Argentina, década del noventa) y populares (y lumpenizados) la práctica y el hábitat del (de un) artista.

El libro *Foucault* (2006) invierte la operación: la referencia del título es al autor, el filósofo francés cuyo texto, sin declararlo, Rubio incorpora a los treinta poemas que lo componen. Treinta piezas numeradas, de nueve o diez versos en una estrofa única; los poemas de *Foucault* encabalgan tres oraciones sintácticas –salvo en el poema 16, que tiene cuatro– con una lógica firme: la primera frase parodia al género refrán (“No porque su perro roa un hueso/ al gaucho le crece un diente de marfil”); la segunda esboza una situación narrativa con personajes, ambiente

<sup>6</sup> Como en “La literatura argentina es el Mal”, la valoración moral sobre la literatura no describe una decadencia sino que parte de un análisis del contexto, la constataciones de sus características y la asunción *realista* del estado de cosas. Dice Silvia Schwarzböck al respecto: “Rubio, a diferencia de Borges, no habla de un arte que se haya malogrado por su función social, como fue el caso del cine argentino durante su período clásico. De la literatura argentina él no dice que sea mala porque subordine la estética a un fin más alto (la política de masas, conservadora o popular) o más bajo (el vil comercio). Dice que es mala por malvada, por canalla. [...] si todos los escritores argentinos acuerdan en que los juicios estéticos son interesados, y en que se realizan en un mundo donde la voluntad de verdad enmascara a la voluntad de dominio, ningún crítico podría decir de una obra literaria lo que Borges dijo en su momento de *Los muchachos de antes no usaban gomina*: ‘es uno de los mejores films argentinos que he visto, vale decir, uno de los peores del mundo’” (Schwarzböck 2013).

y acción, en general decadentes (“Por la arboleda universitaria umbría/ caminan el linyera y su acompañante/ desnudos con ojotas en la mano/ en busca del gato angora prófugo”); la tercera oración es un plagio, con mínimas modificaciones en algunos casos, del “Prefacio” de Michel Foucault a su libro *Las palabras y las cosas* (“Es posible dar un sentido preciso/ y un contenido asignable a cada rúbrica;/ se conjuran las mezclas peligrosas,/ los blasones y las fábulas vuelven a su alto lugar”). En esta introducción es donde el filósofo se refiere al cuento de Borges “El idioma analítico de John Wilkins”, que le hizo reír a carcajadas y habría dado pie a su teoría de la historia de la representación.

Un plagio declarado no termina de ser un plagio. En el caso de *Foucault*, la referencia de autoría está presente, aunque atenuada, en el título del poemario. Otra referencia escamoteada pero cuya sustracción deja huellas es la de Borges; como detectó Sara Bosoer en su ponencia “Un Foucault plebeyo”<sup>7</sup> el poema 3 de Rubio sustrae la mención del escritor argentino (donde el original dice: “La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste, por el contrario, en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas”; Foucault, 1968: 2) y la convierte en una frase impersonal:

Si la sílfide rompe la media luna  
del espejo del ropero, peor para ella.  
Por la ventana en progresión militar  
un coronel y los restos pasan  
de su tropa antaño vencedora  
en Las Flores, Bragado y Maipú.  
La monstruosidad que se hace circular  
por la enumeración consiste  
en que el espacio del encuentro  
se halla en ruinas.

(Rubio, 2012: 200)

Como si de los restos de esas ruinas se tratara, los versos previos al plagio mueven piezas que remiten a tópicos eminentemente borgeanos: el espejo roto; la melancolía castrense de las guerras patrióticas. El nombre de Borges abducido deja tras de sí el repertorio; la copia a Foucault se remite al título del libro que, lejos de homenaje, es más bien una confesión de parte. La composición de los poemas de *Foucault* basa su efecto en la contigüidad: la repetición de la estructura de tres partes alienta una lectura por asociaciones de sentido entre los versos, al mismo tiempo que tiende a exagerar la abstracción hasta el ridículo, por descontextualizada, de las últimas líneas (que son siempre las plagiadas): “A medida que las cosas se enrollan/ sólo piden

<sup>7</sup> Texto leído en la Jornada Alejandro Rubio en el Centro Cultural Leopoldo Marechal (Hurlingham) el 15 de junio de 2024.

a su devenir el principio/ de su inteligibilidad” (Rubio, 2012: 205). Se llega a la sátira del discurso filosófico francés mediante las propias palabras del filósofo francés.

### **Complicidades**

El plagio puesto a la vista como la carta robada, ¿*también* llega a destino? Un grado más explícito, un punto más cerca del límite que separa el plagio de la cita,<sup>8</sup> es el equilibrio que practica *Diario* (2017). Lo único que este libro tiene de género diario es la disposición en entradas, en prosa, con fecha (siempre la misma: “7 mayo 2007”), y quizás sea la estructura la que habilita a Rubio a actualizar las entradas con una amplia gama de estilo, tonos y temas. En la panoplia entran, también, las palabras de, bien conocidos, otros. Ya sea en la música popular (plagio a “El burrito” de Divididos: “Cuántas veces corro y no te puedo alcanzar”; “Yo me pongo tu uniforme y vos me das de morfar”) ya sea en la poesía modernista anglosajona (“El lenguaje nebuloso de las clases fraudulentas sirve sólo a un propósito temporario”: plagio a *El ABC de la lectura* de Ezra Pound). Para quien esté familiarizado con una u otra, las copias, por obvias, no parecerán defraudaciones de autoridad, pero sí podrían engañar a un desprevenido. En este caso el plagio tendría lugar y efecto; en aquel, funcionará como un guiño entre entendidos.

Mutuo entendimiento (o la aspiración a algo como eso) entre lector y escritor a través de la intertextualidad tiene su versión amical en la *Autobiografía podrida* (2003) cuando Alejandro Rubio, en el capítulo “Por qué escribo tan buenos poemas”,<sup>9</sup> cuenta su participación a los 25 años del taller que dictaban Arturo Carrera y Daniel García Helder, donde conoció a quien sería un amigo y compañero:

<sup>8</sup> El texto de Genette da cuenta de esa vecindad: “Su forma [la de la intertextualidad] más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal” (Genette, 1989: 10).

<sup>9</sup> Si de alusiones destacadas hablamos, cabe señalar que el título de este capítulo emula los propios del también autobiográfico *Ecce homo* (1908) de Friedrich Nietzsche: “Por qué soy yo tan sabio”, “Por qué soy yo tan inteligente”, “Por qué escribo yo libros tan buenos” (Nietzsche 2023).

En ese taller conocí a Martín Gambarotta, que me daba a leer *Punctum* a medida que lo escribía. Era un curtido helderista totalmente abierto a la crítica y a su vez despiadado cuando comentaba mis propios poemas. Empecé a conocer sistemáticamente la poesía argentina contemporánea y me hice furiosamente realista. Decidí que siglos de laxitud había[n] inutilizado la metáfora, la cual ya no servía para intuir lo desconocido, y que por el contrario había que ser fiel a los datos de los sentidos. Curiosamente, no veía contradicción entre esto y otra tendencia mía, la variación sobre lo ya escrito. Hay una escena en *Punctum* donde un comando montonero secuestra a un oficial de la marina. Lo matan, pero el narrador, horrorizado, descubre que es en realidad un joven novelista (lo reconoce por la sonrisa que mostraba en la foto de un suplemento cultural) y al comunicárselo a sus camaradas de armas, éstos levantan el puño y entonan: por Felipe Vallese, Presente... Daba vueltas esos versos en mi cabeza y me decía: un comando del MTP secuestra a un editor español y lo mata. Pero descubren que en realidad se trata de Daniel Link. Lo reconocen porque tiene un cucharón en el culo. Etcétera. Con ese método escribí el primer libro y luego el segundo y luego un tercero que era malo y entonces empecé a pensar en hacer algo indescifrable y escribí el cuarto, que nadie leyó. (Rubio, 2010: 42)

La reescritura con variación de los poemas de Gambarotta en situación de taller tiene, en la escena autobiográfica, visos de homenaje a quien a partir de entonces sería un amigo, correligionario, coeditor, en un trío completado por García Helder, del sitio poesia.com, y autor del poema que, a juicio de Alejandro Rubio, inicia la poesía de los noventa y signa de manera indeleble la literatura contemporánea. Este diálogo entre pares se da a partir de una valoración estética correspondida así como de intereses y filiaciones políticas;<sup>10</sup> en ese ida y vuelta, la reescritura parece tener un lugar fundamental.<sup>11</sup>

La práctica que Rubio llama en *Autobiografía podrida* una “variación sobre lo ya escrito” se caracteriza por su dinámica productiva; un procedimiento que propicia la escritura de poemas. Este ejercicio, atravesado por la sátira y el escarnio a figuras del campo literario contemporáneo, coexiste, según Rubio “curiosamente” y sin “contradicción” aparente, con una adscripción furiosa al realismo. “Contraviniendo ciertos lugares comunes, que podrían hacernos pensar en el hermetismo o en el solo juego con las formas y los significantes [...] maridan el experimentalismo con el realismo moral” dice Ana Mazzoni acerca de algunos libros de Rubio agrupados, en *La enfermedad mental*, como parte de un “Intermezzo experimental” (Mazzoni, 2012: 16). Se refiere a una falsa dicotomía que proviene de un trasplante acrítico de polémicas europeas entre

10 Otra escena en que reescritura paródica y discusión política confluyen es la que cuenta Alejandro Rubio en *Imagen mala*, cuando retoma la antesala de su amistad con Gambarotta: “Nos vamos caminando parodiando ‘Cadáveres’ de Perlongher hasta La Academia. Y en un momento dado salta una discusión política, ¿viste? Y este pibe Tite, boludamente, le dice a Gambarotta: ‘Hacete cargo de que votaste a Menem’. Gambarotta le dice ‘Pero escuchame, pelotudo, ¿cómo me voy a hacer cargo de una traición?’ Ahí entendí, bueno, ¿viste?, este piensa más o menos lo mismo que yo. Y esa fue la primera conexión [...]” (Lingiardi 2017).

11 Aunque sin reescritura, Martín Gambarotta también remite a un poema de Rubio para ilustrar una anécdota personal pertinente a la propia formación como poeta. Lo hace en su conferencia “El habla como materia prima”, que define la escritura en términos de *conversación* con la literatura contemporánea. (Gambarotta 2024)

realismo y vanguardia. En Argentina, y sobre todo cuando se trata de poesía, la oposición no es tal. Al contrario, vanguardia y realismo se verifican sincrónicas y complementarias: “el verdadero asunto por el cual no hay polémicas potentes entre vanguardia y realismo en la poesía argentina es porque uno de los componentes esenciales de la vanguardia poética argentina es, precisamente, su emergencia realista”<sup>12</sup> (Prieto, 2007: 41).

### **Mecánica cuántica de vanguardia**

En esa promiscuidad entre realismo y vanguardia, el plagio es recurso predilecto e idóneo ya que, en el trapicheo de materiales ajenos a través de la frontera, las rémoras del imaginariamente depuesto enemigo externo se contrabandean con naturalidad. Dice Alberto Laiseca, experto plagiador, “plagiar sin que a uno lo descubran requiere poco menos que una mecánica cuántica de vanguardia” (Laiseca, 2013: 31). Uno de los poemas de Rubio más conocidos y recordados –la contemporaneidad de la escena que construye retorna cada vez que las políticas de derecha vuelven a promover leyes de ajuste en la Argentina– es “La información”:

<sup>12</sup> “Bajo esas coordenadas —«vanguardia y realismo» y no «vanguardia versus realismo», como se leyó muchas veces este episodio de la historia de la poesía argentina, seguramente bajo el influjo del poderoso componente antirrealista del Borges narrador de ficciones (que hizo metástasis en todo el sistema borgeano y llevó, entonces, a una lectura errónea, antirrealista, del ultraísmo y del martinfierrismo)—, es posible establecer una lectura de la poesía argentina a partir de lo que podríamos llamar la «emergencia del realismo», continúa Martín Prieto en “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas” (Prieto, 2007: 42) al profundizar en un probable origen del equívoco; lo que abona a la hipótesis de enfrentamiento estético entre la tradición borgeana y la operación poética realista que representa Rubio.

Martes cuatro, la ley nueva  
todavía se discute, 99 por ciento  
de humedad. El depto huele a coliflor,  
en cientoveinticuatro planchas de grasa  
crepita, las familias se desplazan hacia la mesa  
y juegan con el cuchillo, el tenedor, el vaso, la cuchara.  
Estoy liquidado. Mi hijo también,  
por otra parte; pero él  
no debe saberlo, debe pensar que aún hay lugar  
entre éstos que son, van, vienen,  
se mueven, edifican. Para salvarlo  
del tedio vecinal yo mismo edificué  
un búnker en el living; sentados atrás  
de la metra soviética miramos todo el día  
televisión por cable.  
Jueves ocho, la ley no salió, media ciudad  
respira aliviada, la otra mitad  
se pincha el ojo al tratar de ensartar  
otro bocado de carne. Sábado seis  
o sábado siete, el nene ya gatea, resistimos  
con la última tira de munición; tengo miedo  
a que corten la luz, bajen el martillo  
y el anuncio llegue en forma de aullido  
de lechón desangrado hasta donde estoy  
con la mochila a los pies, el bebé a la espalda,  
mordiéndome comida fría.

(Rubio, 1997: 11)

En el centro del poema, los versos que traducen el drama social en tragedia familiar –“Estoy liquidado. Mi hijo también,/ por otra parte; pero él/ no debe saberlo, debe pensar que aún hay lugar/ entre éstos que son, van, vienen,/ se mueven, edifican. Para salvarlo...”– son plagio de *Molloy* (1951), la novela de Samuel Beckett. El comienzo de la parte “Dos” de la novela presenta al “agente” encargado de *ocuparse* de Molloy:

Es medianoche. La lluvia azota los cristales. Estoy tranquilo. Todo duerme. Sin embargo, me levanto y voy a mi despacho. No tengo sueño. Mi lámpara me ilumina nítida y suavemente. La tengo regulada. Durará hasta que se haga de día. Oigo al gran duque. ¡Qué terrible grito de guerra! Antes lo escuchaba impasible. Mi hijo duerme. Que siga durmiendo. También para él llegará una noche en la que le sea imposible dormir y se siente ante su mesa de trabajo. Para entonces yo ya estaré olvidado. Mi informe será extenso. Tal vez no lo termine. Me llamo Moran, Jacques Moran. Así me llamaba. *Estoy acabado. Mi hijo también. No debe sospecharlo. Debe creerse en el umbral de la vida, de la verdadera vida.* Lo que por otra parte es exacto. Se llama Jacques como yo. No puede haber confusiones. (en cursivas, el segmento plagiado; Beckett, 2010: 127)

¿Qué plagiar y para qué? Fuera de contexto, las frases que Rubio copia de *Molloy* tienen un valor poético en sí, por la intensidad emotiva que condensan las tres primeras oraciones.<sup>13</sup> El *estar acabado* que, entre un período sintáctico y el siguiente, se traslada, sin coordinación ni modulación atenuantes, al hijo; a quien, por otra parte, como declara el tercer predicado, hay que mantener al margen de las noticias del desastre. Las causas y consecuencias inmediatas del desastre permanecen, en principio, ocultas. Es quizás esa condensación de sentidos en una extensión discreta de palabras la que alentara la reutilización plagaria por parte de Rubio (o para decirlo en criollo: es una frase que está muy buena) y habilita, de forma económica también, plantear rápidamente una escena doméstica.

Hasta ahí las razones posibles de la selección. En cuanto a sus efectos, la recontextualización del fragmento en el poema de Rubio “La información” provee los elementos que en Beckett están ausentes: el padre de familia teme por su prole ante la posible aprobación de una ley que tiene a la mitad de la ciudad en vilo; el asedio (que es legislativo pero también mediático, ya que irrumpe en el hogar a través de la televisión) se prolonga a lo largo de etapas completas en la vida de los personajes y vuelve confusa la noción de los días (“Sábado seis/ o sábado siete, el nene ya gatea, resistimos”); y finalmente suscita un atrincheramiento delirado en el “depto” como respuesta del yo poético. En *Molloy*, en cambio, la atmósfera hogareña es, a pesar de la preocupación del padre narrador, de sosiego burgués: es de noche, la lluvia del exterior apenas golpea las ventanas mientras adentro una lámpara “ilumina nítida y suavemente”. Los personajes de *Molloy* tienen nombre y, de hecho, siguiendo una costumbre tradicional, padre e hijo llevan el mismo; el narrador, además, habla de la vida de su descendiente, en términos idealistas, como “la verdadera vida”. Por el contrario, en el poema de Rubio los personajes no tienen nombres, viven los acontecimientos como parte de la gran masa de ciudadanos (o televidentes); la *vida* a preservar para sus críos se describe en términos de espacio o cupo (un “lugar entre éstos que son”) y cualquier noción mínima de *verdad* responde apenas a una observación materialista de sus movimientos mecánicos (“van, vienen,/ se mueven, edifican”).

A diferencia de los de *Foucault* y *Diario*, en este poema Rubio borra las huellas del plagio. Una lectura comparativa entre el texto plagiado y el plagiario, permite estudiar los usos del fragmento original, y la función y sentido que cobra, plagio mediante, en el nuevo contexto de aparición; el poema “La información”, en el que Rubio, en Argentina 1997, actualiza las coordenadas políticas coyunturales e incorpora una perspectiva de clase.

13 Como dice Pound citándose a sí mismo: “«La gran literatura no es más que el lenguaje cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible» (E. P. en *Cómo leer*).” (Pound, 2000: 35)



## **Guerra interna**

Leer primero “La información” y después *Molloy* –como le sucedió a un servidor– pone en jaque, al menos por un instante, la cronología de la serie literaria. Una vez sospechado y descubierto el plagio, sin embargo, queda el eco de una risa: la del que se ríe de los precursores de Kafka (Borges 1974). Todo escritor crea a sus precursores, sí, pero robándoles sin ser descubierto, y trastocando los presupuestos y coordenadas estéticas del original. El plagio es una táctica más en el repertorio de Rubio que le permite atacar la tradición universal; así también trastoca otra tesis de Borges. Mientras éste propugnaba un aprovechamiento de la situación periférica del escritor argentino, Rubio, en cambio, impugna todo estatus a la literatura central (universal, europea, norteamericana) y la saquea con subterfugios en busca de materiales apropiables. Bien podría trocarse el concepto “lírca” por “literatura universal” en su *Ars poetica* para corroborar la misma posición materialista y recicladora en “una mirada perversa de la tradición. El cadáver de la lírica, en efecto, puede abonar una tierra baldía. De la multitud de recursos, temas y métricas puede hacerse una utilización que no descarte lo histórico de esa postura: una manera de poner en relieve el presente contra el fondo del pasado” (Carrera, 2001: 160).

El recurso al plagio, la alusión, la cita diferida o la “variación de lo escrito”, cuando no busca alimentar una complicidad entre colegas o fungir de contraseña entre un grupo imaginario –aunque no por eso menos selecto– de lectores, funciona como un material injerto en el poema al servicio de su propia estética. La novedad de la operación es que el recurso convencionalmente asociado a un inocuo formalismo, sirva, en el caso de Alejandro Rubio, a una escritura realista en disputa por la hegemonía en el único frente que vale la pena, el frente interno.

## **Bibliografía**

- Alfieri, Carlos (2004). “El mejor Cortázar es un mal Borges. Entrevista con César Aira”, *Ñ*. 54, edición especial, número aniversario, 9 de octubre, pp. 40-42.
- Beckett, Samuel ([1951] 2010). *Molloy*. Madrid, Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Bosoer, Sara (2024). “Un Foucault plebeyo”. *Jornada Alejandro Rubio* (15.06.2024)
- Carrera, Arturo (2001). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Foucault, Michel ([1966] 1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

- Gambarotta, Martín (2024). "El habla como materia prima", *Literatura de base* (Compilación y epílogo de Emilio Jurado Naón). Buenos Aires, Mansalva.
- García Helder, Daniel ([1997] 2012). "Ensayo de lectura de *Música mala*", *La enfermedad mental*. Buenos Aires, Gog y Magog.
- Genette, Gerard ([1962] 1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Laiseca, Alberto ([1991] 2013). *Por favor, ¡plágienme! (Plagiando sistematizada y progresivamente)*. Buenos Aires, Eudeba.
- Lingiardi, Sebastián (2017) *Imagen mala*. En línea: <https://www.elcohetalaluna.com/acerca-de-una-cultura-revolucionaria/>
- Mazzoni, Ana (2012) "Prólogo a poesía reunida", *La enfermedad mental*. Buenos Aires, Gog y Magog: 9-19.
- Nalé Roxlo, Conrado ([1966] 2008) *El grillo y otros poemas*. Buenos Aires, Colihue.
- Nietzsche, Friedrich ([1908] 2023) *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid, Alianza Editorial.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Puig, Saer, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Pound, Ezra ([1934] 2000). *El ABC de la lectura*. Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Prieto, Martín (2007). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina". *Cahiers de LIRICO* 3. En línea: <http://journals.openedition.org/cahierslirico/768>
- Rubio, Alejandro (1997). *Música mala*. Bahía Blanca, VOX.
- (2010). *La garchofa esmeralda*. Buenos Aires, Mansalva.
- (2012). *La enfermedad mental*. Buenos Aires, Gog y Magog.
- ([2009] 2017). *Diario*. Buenos Aires, Palabras Amarillas.
- Schwarzböck, Silvia (2013). "El enemigo del enemigo". *El río sin orillas* 6. En línea: <https://eternacadencia.com.ar/nota/el-enemigo-del-enemigo/8140>
- Selci, Damián (2011). "El hecho maldito del canon liberal". *Ni a palos* (21.07.2011). En línea: <https://es.scribd.com/document/502769163/El-Hecho-Maldito-Del-Canon-Liberal-Ni-a-Palos>
- Vilela, Nicolás (2010). "Leónidas Lamborghini y el canon argentino". *PLANTA* 16, marzo 2011. En línea: <https://es.scribd.com/document/208457779/VILELA-Leonidas-Lamborghini-y-el-canon-argentino>

\* **Emilio Jurado Naón** (Buenos Aires, 1989) es licenciado y profesor de Letras (UBA). Es coeditor de *Rapallo*, revista y editorial de poemas y ensayos. Ha publicado *A rebato* (2013), *Sanmierto* (2019), *Tópico de los dos viajeros* (2020), *Zanja grande* (2021), *Los Pincén* (2022) y *Agustina Paz* (2024). Coordina el taller de escritura en la Municipalidad de Hurlingham y es uno de los organizadores del Festival Americano de Poesía en Hurlingham (FAPH!). Colabora con reseñas y ensayos críticos en publicaciones culturales.

