

RICARDO PIGLIA Y SU EJÉRCITO INVISIBLE:
TRES MANIOBRAS PARA CONSTRUIR UNA LITERATURA
ARGENTINA REVOLUCIONARIA

Raquel Fernández Cobo

Universidad de Almería

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0003-1485-734X>>

«Quizá la historia universal es la historia de la diversa
entonación de unas cuantas metáforas.»

Borges, *La esfera de Pascal*

Si tuviésemos que definir un problema dentro de los géneros literarios nacionales en el conjunto de América Latina, este sería, sin duda alguna, la relación entre literatura y política, porque si los países que componen el subcontinente americano tienen algo en común es la manera en que la comunicación literaria ha sido truncada por la dominación política de cada periodo histórico. Tratar de ver cómo se articula este binomio —literatura y política— y de qué modo se forja una tradición, en concreto en la literatura argentina, es un asunto que atañe directamente a la especificidad de lo que entendemos por literatura argentina en relación no solo con el resto de los países latinoamericanos sino también con su producción mundial. Y, por supuesto, concierne al modo en que nació y se fundó en ese espacio geográfico el concepto de literatura ligado directamente al discurso monolítico del poder.¹ Considero

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968696393_012

¹ Sería importante discernir entre «nacimiento» y «fundación» de una literatura, puesto que, como bien ha indicado Esteban, «aunque el nacimiento de la literatura hispanoamericana está ligado al proceso de emancipación, cabe plantear dentro del corpus a un conjunto de obras anteriores al XIX, para entender en su honrado sentido el verdadero nacimiento de

que Ricardo Piglia, a través de una colosal obra crítica y de ficción, ha sido el escritor argentino que mejor ha transmitido al otro lado del Atlántico esta tradición. Su poética niega la autonomía de la literatura porque esta está unida a la vida, es una rama de su producción material y, por tanto, entiende su función social en cuanto que el escritor tiene la misión de desvelar la verdad. Se trata de una concepción de la literatura como un modo de intervención directa sobre la realidad que se opone a los relatos establecidos por el Estado y, de este modo, apela a una literatura que construya un «complot contra el complot»; una ficción donde los «matices del habla y la sintaxis oral» están en contra de la ficción del lenguaje despolitizado y extemporáneo del Estado, tal como apuntó Piglia en «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2009: 93). La política está, entonces, en el lenguaje, pero nunca aparece tematizada como tal. «La literatura —escribe Piglia— actúa sobre un estado del lenguaje; [...] para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política se juega ahí» (91). Por tanto, como hipótesis central de este ensayo postulo que el lenguaje tiene la capacidad de atravesar los tiempos e instalarse en contextos pragmáticos de interpretación donde la escritura no se agota en su propio acto, sino que es un acto social desde donde el autor elabora maniobras de intervención política a partir de una tensión que sostuvo especialmente en los debates más agitados del campo literario e intelectual de los años sesenta y setenta en Argentina: la dicotomía vanguardia estética y vanguardia política. Cabría preguntarnos, entonces, de qué forma interviene Piglia desde la literatura y, al mismo tiempo, de qué forma puede la literatura intervenir en la sociedad y modificarla. Son interrogantes que, al fin y al cabo, constituyen *modos de leer* concretos. ¿Cómo lee y qué elecciones toma para construir un canon vanguardista de la literatura argentina? ¿Qué significa ser vanguardista? ¿Desde dónde y contra quién lee Ricardo Piglia?

Trataré de acercarme a estos interrogantes mediante las que he considerado las tres maniobras fundamentales para construir una literatura argentina revolucionaria. Se trata de tres movimientos u operaciones que nos permiten pensar la literatura, no dentro de los textos, sino fuera de ellos, desde las pro-

la literatura hispanoamericana» (1998: 5). Nos referimos a «fundación», por tanto, como a una operación crítica en la que se impone un origen —en el caso de la literatura argentina, político— con un criterio no evolucionista e historicista de la literatura.

pías prácticas culturales, de las que he considerado tres tipos: a) prácticas de escritura: a través de la técnica de la elipsis, las analogías y el desplazamiento —no solo pronominal, de un *yo* a una tercera persona como es Emilio Renzi, sino desplazamientos de referencias teóricas e ideológicas—, Piglia construye una literatura que actúa sobre la realidad como utopía defensiva; b) prácticas de mediación social: a través de su prefiguración autorial tanto en su obra como en los medios de comunicación —especialmente a través de los programas *Escenas de la novela argentina* y *Borges por Piglia*—, el escritor adroguense participa de manera astuta en los debates públicos de medios que son dominados por el Estado elaborando su propio discurso de resistencia;² y, por último, c) prácticas de enseñanza: desde su cátedra en Princeton y en Buenos Aires, Piglia supo transmitir *modos de leer* que difunden su propia concepción de la literatura creando, así, «un ejército invisible» de escritores, críticos y profesores que hoy ocupan cátedras por todas las universidades del mundo. Pienso, por ejemplo, en Martin Kohan, Carlos Fonseca, Luis Othoniel Rosa, Valeria Luiselli o Edgardo Dieleke, los cuales fueron alumnos de Piglia. No trataríamos aquí de categorizar las prácticas de manera autónoma —estudiar a Piglia escritor separado del Piglia crítico o profesor,

² Esta práctica se analiza desde una vertiente más sociológica que, según los postulados de Jérôme Meizoz y Dominique Mangueneau, entiende como proyecto autorial el resultado de una serie de posturas y posicionamientos del autor a lo largo de su trayectoria y que se pueden rastrear tanto en su obra a nivel discursivo como en otras manifestaciones sociales que «intervienen en el proceso de producción, difusión y legitimación de la práctica literaria» (Zapata 2011: 48). Según Zapata habría tres movimientos inseparables que debemos atender: 1) los modos de inscripción de la presencia autorial en sus textos; 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en cuanto que manifestaciones de una posición particular dentro del campo literario; y 3) la recepción y modos de circulación de estos. Al respecto, hay dos estudios sobresalientes que analizan el proyecto autorial de Piglia, motivo por el cual voy a focalizar este ensayo en las prácticas de escritura, pero siempre teniendo en cuenta las sinergias que se producen con el resto de prácticas. Me refiero al artículo «El gesto Borges en Piglia» (2020) de Ana Gallego Cuiñas, donde analiza algunas de las operaciones estratégicas de Piglia, vinculándolo al mapa de la literatura mundial y, sobre todo, al reciente estudio titulado *Una trama familiar: (auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)* (2021), donde el crítico José M. González Álvarez de forma muy aguda analiza cómo y en qué medida autores como Piglia, entre otros, logran imponer una imagen de sí a las instancias de legitimación del campo, cómo estas lo articulan y de qué modo hacen circular el capital simbólico con un objetivo estratégico.

por ejemplo—, sino de ponerlas en diálogo y ver cómo las dinámicas que se establecen entre ellas desestabilizan las jerarquías y generan nuevos parámetros para estudiar la historia literaria. Busco, por tanto, poner de relieve la complejidad de un proyecto ficcional que traspasa los límites de la escritura.³

En Piglia, rastreamos el origen de lo político en sus contribuciones a las revistas culturales y literarias de los años sesenta y setenta. Entonces, centraré mi análisis en tres artículos de tres revistas distintas de la época que nos permiten ver ciertas estrategias y mecanismos narrativos en el autor: *Literatura y Sociedad* (1965), *Los Libros* (1969-1976) y *Punto de Vista* (1978-2008). En el contexto de una larga década (Gilman 2003), la posibilidad de escribir era concebida como una nueva *práctica militante* y las revistas estaban vinculadas a grupos de nuevos intelectuales de izquierda que circulaban fuera de las universidades, alrededor de bares, librerías o editoriales que marcaron la política del momento, constituyendo *formaciones* —por aplicar el término de Raymond Williams (1977)— que eran amistades forjadas por el sentimiento político, pero, sobre todo, por un lenguaje común: *el lenguaje del marxismo* fundado por una *nueva izquierda* que buscaba conformar nuevas líneas político-culturales, ligadas a la revolución social y la vanguardia intelectual.

«Nuestra historia llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual» (1965: 1), escribe Piglia, y en el seno de estas circunstancias las revistas giraban en torno a dos debates centrales: primero, la condición y responsabilidad del escritor y el intelectual argentino y, en segundo lugar, la simbiosis entre política y literatura que caracterizó aquellos años. A partir de los sesenta se incorporaron dos modelos distintos de escritor: por un lado, los intelectuales franceses Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, los cuales instauraron la idea de compromiso que difundió con fuerza y eficacia la revista *Contorno*, dirigida por los hermanos David e Ismael Viñas. Por otro

³ Realicé un desarrollo más exhaustivo de estas prácticas en mi tesis doctoral *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela*, Universidad de Almería (2018). Una versión revisada de dicha tesis será publicada en la Editorial de la Universidad de Sevilla bajo el título *La experiencia de la forma. Ricardo Piglia entre prácticas de intervención cultural* (2024; en prensa). Como indico en la nota anterior, en este artículo, por falta de extensión, me centro especialmente en su participación como crítico en las revistas culturales de los años sesenta y setenta, indicando vectores que se disparan hacia otras prácticas culturales.

lado, el modelo de escritor profesional que persigue la eficacia técnica, que se cifraba en las figuras de William Faulkner y Ernest Hemingway. Este último fue fortalecido gracias al estructuralismo, que centraba todo su interés en la construcción del texto literario. De este cruce entre el compromiso de Sartre y la estética de Hemingway, se deriva esa dicotomía entre estética y política que dominarán los debates más intensos de las décadas posteriores, donde la primacía de la política va anulando poco a poco el resto de campos hasta convertirse —en palabras de José Luis de Diego— en una «suerte de hermenéutica privilegiada desde donde se miran y se leen no solo las actividades específicas como la literatura, sino también actitudes personales, proyectos de vida; [...] pues la política desplaza a la ética» (2001: 29).

LITERATURA Y SOCIEDAD (1965)

En ese marco, Piglia y Sergio Camarda publican en octubre de 1965 el primer y único número de *Literatura y Sociedad*. En él, Piglia redacta una extensa presentación sobre los objetivos de la revista describiendo el papel del intelectual en la situación política del momento. Ya desde el título se señala la tensión del debate: literatura y sociedad, estética y política, cultura y revolución. Suscribiendo casi literalmente el discurso sartreano, escribe Piglia: «En Argentina, en 1955, los intelectuales de izquierda somos inofensivos. Dispersos, cada tanto enfrentados en disputas retóricas, dulcemente encariñados con nuestras “capillas”, ejercemos una cuidadosa inoperancia» (1965: 1). Una inoperancia causada por el divorcio existencial entre la clase obrera —en su mayoría peronista— y los intelectuales marxistas, lo que provoca un sentimiento de culpa ante la toma de conciencia de su ineficacia política en cuanto intelectual pequeñoburgués. Continúa Piglia: «Unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a una ni a otra» (1). El hipotexto se hace evidente: el impacto que había producido en 1957 en Argentina la traducción de *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre por parte de Aurora Bernárdez venía a plantear una serie de problemáticas sobre la responsabilidad del escritor que caía como un guante en el contexto argentino de aquellos años: la función social de la literatura, la literatura como un espacio de lucha de clases, la responsabilidad del hombre arraigado en la colectividad, la de-

nuncia al ojo de medusa de la crítica, las preguntas sobre qué escribir y para quién y, sobre todo, la preocupación sartreana por encontrar un público y su actitud frente a los medios de comunicación. Inspirado por la mirada de Sartre, Piglia propone en este texto la conversión del intelectual político en revolucionario y, para ello, será necesario que este reniegue de su condición de pequeñoburgués y se integre en el proletariado, la única clase que puede llevar a cabo la revolución. Una vez autodenominados revolucionarios pueden instituirse también en intelectuales políticos, como *portavoces* del proletariado. Así, destaca Piglia:

Si la historia se me escapa —decía Sartre— la razón no es que yo no la haga: es que la hacen otros también. [...] La ausencia de la vanguardia revolucionaria es la causa de nuestra inoperancia de acuerdo. Pero es, al mismo tiempo, su resultado. Reducidos a la actividad ideológica no tendemos a reproducir la realidad como es, sino como tendría que ser. [...] Se trata, en cambio, de encontrar el sentido que nuestros actos tienen en la Historia. En este imprescindible reconocimiento nace la posibilidad de hacer efectiva una acción: en esta toma de conciencia activa se borra la «ideología» y se estructura la actividad revolucionaria (6).

Ahora bien, Piglia trata de distanciarse de la interpretación más radical del texto sartreano en el que la palabra *revolucionario* nos hace pensar en una política de lucha armada para colocar su interpretación a favor de las letras como arma. De ahí la cita falsa de Marx que abre el artículo: «El mundo no corre ningún peligro si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros» (1965: 1). «Para nosotros —Piglia *dixit*—, la literatura es otra cosa: no queremos hundirla en lo inmediato, pero tampoco queremos otorgarle poderes mágicos. Ni es con la literatura (únicamente) como vamos a transformar el mundo. Vamos a cambiarlo *también* con ella. Es necesario estar atento, desechar la tentación de la irresponsabilidad» (11; énfasis en el original). Por eso, a pesar de la clara impronta sartreana —«Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad» (1957), escribió Sartre—, Piglia reflexiona sobre un discurso que consolidó la polarización estética y política y ve en la vanguardia una solución para desactivar una política explícita de lo literario mismo y superar esa falsa conciencia.

Publicar una revista literaria supone asumir una responsabilidad: resolver esta problemática *también* en la literatura. No solo en el sentido último de Sartre: ir de la literatura entendida como algo sagrado a la acción sin dejar de ser intelectual. Sino entendiendo a la literatura como un elemento más del proceso de desmitificación y toma de conciencia. [...] Un modo de *significar* (y no de reflejar), de *iluminar la realidad* a través de una praxis específica, que tiene estructuras propias, que no toleran la intervención exterior (9; énfasis en el original).

Después señala la confusión de la crítica al no haber entendido que no importan las ideas políticas del autor, su ideología, sino el modo en que este hace ver («ilumina») en su literatura los conflictos de la sociedad, señalando el caso Borges por primera vez como una literatura que evidencia la tensión entre la vida y la política, a pesar de la concepción del mundo del escritor.

El dilema estaba entonces planteado en esta introducción de la revista *Literatura y Sociedad*, pero en 1965 no propuso una alternativa, como nos hizo creer años más tarde el autor cuando afirmaba en *Crítica y ficción* que «La revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años 20, Tretiakov, Tiniánov, Lissitzky» (2001: 92). Si bien es cierto que la revista se presenta como un aparato teórico formado por los textos de Sartre, Lukács, Della Volpe, Goldmann, Salinari, Pavese y Lefebvre, esta abre con un texto de Sartre, lo que prueba que no ha encontrado todavía una metodología clara para solventar la reiterada dicotomía. Porque Piglia no menciona a Brecht ni a Benjamin en la introducción, ni los incluye en el cuerpo de la revista. Si rastreamos en *Los diarios de Emilio Renzi* las primeras lecturas de ambos teóricos, podemos cerciorarnos de que no leyó a Benjamin ni a Brecht hasta el año 1969.⁴ Por tanto, advertimos cómo Piglia años más tarde desplaza estratégicamente a Sartre como su referente ideológico, borra sus huellas

⁴ Leemos en sus diarios de 1969: «Miércoles 4 [...] Leyendo el extraordinario trabajo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de la revolución mecánica”, se me confirman ciertas intuiciones sobre el estado actual de la literatura. La clave, más que el mercado (que en la Argentina no existe), son los medios de masas. Sabato y Cortázar amplían su público gracias a *Primera Plana* y a *Siete Días*. Podría escribir algo sobre esto para la revista a la tarde si soy capaz de dejar la mañana libre para la novela.» (2016: 143) y «Lunes 7 [...] He leído a Brecht

desde una lectura presente que modifica y reescribe su lectura del pasado, pues en una nota de *Los diarios* (2015) sostiene la sospechosa afirmación de que la revista quería oponerse a la noción de *literatura comprometida* porque arrastra con una postura individualista (2015: 205). De ahí que tanto en su ensayo «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2009) como en su conocido y afamado curso *Las tres vanguardias* (2017) anuncie a Calvino como autor del interrogante «¿qué será la literatura?» con el objetivo de despolitizar la pregunta de Sartre —central en la introducción de la revista— «¿qué es la literatura?». Piglia opaca *a posteriori* el verdadero telón de fondo de un debate que todavía sigue palpitante en sus textos, empleando, para ello, la estrategia del desplazamiento como eficacia estilística para cruzar lo estético y lo político: Calvino y Sartre.⁵ De forma que a veces

y a Hemingway, pero sobre todo me escapo del exceso melodramático de mi familia, donde todo es sentimental, emotivo y trágico» (133).

⁵ La propuesta de Sartre resultó demasiado limitada para el proyecto de Piglia, cuyo objetivo ha sido construir una historia de la novela argentina en un contexto internacional y superar, así, su situación de asincronía y desajuste con respecto a las grandes tradiciones europeas (Fernández Cobo 2023). Años más tarde encontraría en la figura de Calvino a un escritor comprometido para quien la política puede poner en peligro a la literatura. En 1947 Calvino se plantea la misma problemática que Piglia expone en la introducción a *Literatura y Sociedad*. En una carta del 12 de septiembre, escribe a Elio Vittorini: «Te mando una nota mía sobre Hemingway donde creo que se dice algo que no se había dicho hasta ahora. Cosas que habría que tratar con menos superficialidad, lo sé; hace mucho que quisiera escribir un largo ensayo que partiría del punto central de estas notas, donde se habla de Hemingway, Malraux y Koestler; pero sería más vasto, abarcaría también a Sartre, y quizá también a ti, remontaría más atrás, desde el momento en que empieza a plantearse el problema de la responsabilidad del hombre frente a la Historia, problema que es hoy realmente nuestro. Y aclarar por este camino los términos “crisis”, “decadencia” y “revolución” y llegar a enunciar una moral del compromiso, una libertad en la responsabilidad que me parecen la única moral, la única libertad posibles» (2014: 23). Pero fue el 25 de febrero de 1976, cuando leyó una conferencia titulada «Usos políticos correctos y equivocados de la literatura», donde Calvino expuso su posición al respecto de la autonomización de la literatura y la función del escritor en la sociedad, señalando *grosso modo* que toda ficción es política y que la política es ficción: «Cuando los políticos y los politizados se interesan demasiado por la literatura es mala señal —mala señal sobre todo para la literatura—, porque es entonces cuando la literatura está en mayor peligro. Pero es mala señal también cuando no quieren saber de ella —y esto les sucede tanto a los hombres políticos burgueses más tradicionalmente obtusos como a los revolucionarios más ideologizantes—, mala señal sobre todo para ellos, porque demuestran tenerle miedo a

encontramos que Piglia despolitiza lo politizado y, en otras ocasiones, politiza lo despolitizado, como se ejemplifica en la cita de Faulkner que abre su novela *El camino de Ida* (2013): «porque el que puede actuar, actúa. Y el que no puede y sufre profundamente por no poder actuar, ese, escribe». Pues también Sartre escribió: «El escritor mientras actúe, sobrevivirá». Faulkner y Sartre: estética y política. El dilema quedaba resuelto desde un desplazamiento de posición ideológica.

LOS LIBROS (1969-1976)

La revista *Los Libros* surge el 1 de junio de 1969 dirigida por Héctor Schmucler y un joven Ricardo Piglia que prefirió que su nombre quedara en la sombra. El consejo editorial de la revista estaba formado por toda la generación posterior a *Contorno*, de la que buscaban distanciarse: Beatriz Sarlo, Germán García, Josefina Ludmer, Oscar Terán, Ernesto Laclau, Jorge Rivera, Eduardo Romano, Juan Carlos Portantiero, Nicolás Rosa, Oscar del Barco, entre otros. Como vemos, se trata de algunos nombres que ocuparán un lugar central a partir de la democracia. En líneas generales, la revista tenía el propósito de «llenar un vacío» (*Los Libros*, 1: 3), es decir, de crear un espacio nuevo, especialmente en el ámbito de la crítica literaria, que planteaba una nueva modernidad incorporando las teorías del estructuralismo francés y especialmente de teóricos como Roland Barthes, Jacques Lacan y Lévi-Strauss. La formación en torno a *Los Libros* realizó un importante trabajo colectivo que consistió en construir una nueva crítica con una metodología rigurosa preocupada por la elaboración formal de la escritura, la materialidad del lenguaje, la especificidad de lo literario y la ideología del propio discurso. Con ello, denunciaban los modos realistas de representación y la problemática ya no era estética ni política, sino que se había desplazado hacia la estética realista y sus alternativas posibles, ya que en Argentina la literatura tiene desde sus

todo uso del lenguaje que ponga en cuestión la certeza de su lenguaje» (2013: 340). Como observación final, es interesante para comprender la relación Piglia-Calvino señalar que este último concluye su conferencia afirmando que el único modo para que el escritor burgués no se deje arrastrar por la culpa es inventar un nuevo *modo de ser*. Idea que, por supuesto, Piglia exagera en su obra hasta el extremo de regalarle su vida a un personaje de ficción.

orígenes, como sabemos, un sentido político inmanente. El objetivo de fondo era hacer ver la falsedad de toda forma de politización que se amparaba en esa dicotomía burguesa entre cultura y política, pues lo político está —según la formación— en lo concreto del lenguaje, en sus usos y, sobre todo, en sus silencios. Así, argumenta Piglia: «si el político triunfa donde fracasa el artista podemos decir que en la Argentina del siglo xx la literatura solo logra existir donde fracasa la política. De hecho, en el eclipse político y la derrota están el origen de las escrituras fundadoras de la literatura argentina» (1998: 21). La polarización entre vanguardia estética y política adopta en *Los Libros* un debate que debía resolverse dentro del propio discurso crítico (Diego 2001), no recurriendo a los modelos, sino interrogando a las obras mismas (desde dónde se lee, contra quién y para quién). Y para ello, en palabras de Nicolás Rosa, era necesario acercarse a «lo concreto real de la obra (hecho de palabras) con un instrumento científico» (1969: 4). Trabajar la obra —señaló Josefina Ludmer— «desde adentro y con el material mismo de la obra, de un modo que no podría aplicarse a ninguna otra» (1970: 5), mostrando cómo se produce la significación. Otra de las características importantes de la revista fue la crítica de control que practicaban sus colaboradores, en la que eran al mismo tiempo sujeto y objeto de un discurso crítico hilado por una red de intervenciones (Diego, 2010: 412). Así también lo había definido Piglia en su diario de 1969: «estamos en la época de la crítica de la crítica crítica» (2016: 143).

En el marco de esta nueva crítica debemos leer el artículo de Piglia titulado «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», publicado en el número 25 (marzo 1972) y donde une estratégicamente a Mao y Brecht. Por esos años el joven Piglia, con apenas treinta y un años formaba parte del Partido Vanguardia Comunista y veía en el pensamiento de Mao Tse-Tung (análogo a Brecht) la mejor alternativa posible para resolver la tensión entre lo que en aquellos años representaba la estética (los escritores del *boom*) y la política (generación de *Contorno*). El pensamiento maoísta le aportaba a Piglia las claves fundamentales del escritor de izquierda para pensar en el futuro de la literatura, «¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer?» (1972: 22). En definitiva, la preocupación en el origen sartreana del público, pues entiende que este y no el escritor es el que decide la significación de la obra. «El pueblo es a la vez lector/escritor del gran texto

común, espejo verbal donde se exhibe la revolución cultural proletaria como actividad signifiante» (23). Entonces, si las clases dominantes controlan la propiedad de los códigos de lectura, la lucha revolucionaria está en los usos sociales de la significación. Por tanto, en el lenguaje. Y un lenguaje nuevo —ligado a nuevos circuitos de comunicación— es capaz de crear también un público nuevo.

Según Piglia, el primer paso para superar el problema del realismo estaba en definir la producción artística como respuesta específica a la demanda social que nace de la lucha de clases y en contra de una metafísica de la creación. Porque —escribe Piglia citando a Brecht— «si el producto se emancipa de la producción se borran las huellas de su origen» (22). Se trata entonces de pensar la literatura como sistemas de relaciones dentro de modos específicos de producción, circulación, distribución y consumo.

Mao funda una teoría del arte que permite descubrir sus enlaces con el resto de las prácticas sociales y decidir su eficacia revolucionaria. Así, no juzgaremos a los escritores por sus declaraciones sino por el efecto que sus actividades tienen sobre las masas de la sociedad... Mao desacredita todo voluntarismo del sujeto (a la manera del compromiso sartreano) y echa las bases de una definición de las relaciones entre literatura y revolución en términos de una práctica específica que mantiene con la ideología y con la política lazos propios en el interior de la estructura social (23).

De este modo, en 1972, siete años después de su introducción de *Literatura y Sociedad* (1965), Piglia plantea —ahora sí— una alternativa concreta a la teoría del compromiso que disolvía la práctica estética en la militancia y, también, una alternativa a la estética stalinista que había cristalizado en el interior del movimiento comunista. Pero en 1972 en Argentina estos dilemas parecían estar resueltos, puesto que ya se rechazaba el realismo socialista. Entonces, contra quién lee Piglia: por un lado, podemos afirmar, contra la generación precedente —el grupo *Contorno*— y, por otro lado, contra el realismo crítico, fantástico y maravilloso del *boom*, que perpetuaba una identidad latinoamericana con la que no se alineaba, como también ha sabido ver Gallego Cuiñas (2019). Por ese motivo, manifiesta Piglia en su diario de 1969: «Está claro que para sobrevivir al *boom* hay que mantenerse apartado. Quedarse quieto, escribir relatos a contramano de la expansión que lidera

la literatura latinoamericana actual... esperar. Menos es más. El que pueda mantener la calma en medio de esta avalancha llegará más lejos, sin quemarse en el camino. Habrá que ver» (2016: 106). Entre los escritores del *boom* y los sartreanos de *Contorno*, Piglia habría encontrado un lugar para una nueva generación de jóvenes que se hallaban huérfanos de modelos literarios; un lugar que superaba el dilema y los colocaba en diálogo con la literatura contemporánea.⁶ La formación en torno a *Los Libros* buscaba un espacio propio y Piglia encuentra en el concepto de «fuerza estética de producción» de Brecht un modo de pensar la eficacia estética como efecto social; es decir, pensar las técnicas literarias como maniobras de intervención política para construir un arte de vanguardia que no traicione la ideología en beneficio de la estética, sino que la haga visible y la exhiba como un momento material de la producción estética. Como ha señalado en «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2009), es en la claridad y en el efecto de verdad donde se encuentran la eficacia estética y política: dos mecanismos literarios alejados del estilo del llamado *boom* literario.

PUNTO DE VISTA (1978-2008)

El último artículo sobre el que me gustaría señalar algunas operaciones estratégicas para la configuración de su poética en relación con la dicotomía estética y política es «Notas sobre *Facundo*», publicado en el número 6 de la revista *Punto de Vista* (marzo-junio 1980), y que años más tarde publica en una versión más desarrollada bajo el título «Sarmiento escritor» (1998). *Punto de Vista. Revista Cultural* fue fundada en 1977 durante el Proceso de Reorganización Nacional por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y el propio Piglia en medio de un clima de violencia extrema hacia los intelectuales de izquierda. Como revista cultural, pretendió construir su propia genealogía de la tradición argentina estableciendo un puente entre la cultura local y la cultura universal, marcando dos líneas bien diferenciadas: por un lado, el

⁶ Sostiene en su diario de 1969: «¿Cómo estar en el presente? ¿Cómo llegar a ser contemporáneo de nuestros contemporáneos? Nosotros hemos resuelto ese dilema: Saer o Puig o yo mismo estamos en diálogo directo con la literatura contemporánea y, para decirlo con una metáfora, a su altura» (2016: 27).

eje local-extranjero a través de la actualización e incorporación de un marco teórico de la historia cultural inglesa (especialmente Raymond Williams y Richard Hoggart) —realizando un movimiento de afuera adentro—. Y, por otro lado, el eje tradición-vanguardia, en donde se analizaba la cultura argentina a través de dos figuras centrales: Sarmiento y Borges —a la inversa, llevando a cabo un movimiento de dentro afuera— (Patiño 1997; Fernández Cobo 2022). De esta manera, el andamiaje teórico extranjero dialoga con la práctica literaria a través de dos poéticas distintas y, al mismo tiempo, análogas, las cuales consiguen redefinir el canon de la tradición argentina. La revista tomó como línea ideológica principal el procedimiento sarmientino de transformar las ideas europeas para que se adapten a la realidad nacional. En este sentido, el artículo de Piglia fue trascendental para la revista, puesto que inauguró una lectura nueva de Sarmiento en la que la cita apócrifa y la traducción lo une directamente con la producción de Borges. En «Notas sobre *Facundo*» Piglia apela al modo en que Sarmiento traduce la frase que abre *Facundo*: «On ne tue point les idées» se transforma en «A los hombres se los degüella, a las ideas no». «En el proceso de traducción —dice Piglia— la frase se nacionaliza y pasa a ser, de hecho, un texto de Sarmiento» (1980: 16). Así, Sarmiento y después Borges son los escritores que marcan la tradición izquierdista de la revista, lo que les permitía hacer una relectura de Borges por la izquierda que desplazó a Cortázar del lugar dominante que había tenido durante los años sesenta (Pagni 1994). Tanto Sarmiento como Borges llevan a la práctica literaria el juego del manejo irreverente de la cultura europea. Tal es así —afirma Piglia— que la literatura argentina se inaugura con una cita en francés que marca la oposición entre civilización y barbarie condensada «en el contraste entre quienes pueden y quienes no pueden leer esa frase (que es una cita) escrita en otro idioma» (1980: 15). Y añade: «Gesto profético, encierra una retórica y un programa: que esa diferencia se haya puesto en el manejo del francés define una de las claves de literatura argentina» (15). El francés, la lengua de la civilización y los ilustrados del XVIII, corroída en su traducción por la barbarie, que hace un «uso [...] salvaje de la cultura» (17) al utilizar una cita errónea, falsamente atribuida a Fortoul, cuando fue realmente tomada de Diderot —«*No se fusilan ni degüellan las ideas*» (17; énfasis en el original).

A su vez, el propio artículo de Piglia también encierra, como él mismo afirma sobre Sarmiento, un gesto profético, ya que señala la técnica de la

analogía como el mecanismo que mejor define el origen de la literatura argentina. Y escribe: «Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación» (17). *Mutatis mutandis*, Piglia proclama a un lector que descifre el sentido de los textos buscando el secreto que se esconde detrás de la comparación y semejanza que permiten «enlazar y asimilar situaciones, sociedades y épocas distintas» (18). «La analogía no hace más que probar una equivalencia secreta» (18), sostiene. Piglia, al igual que Sarmiento, termina su primer artículo crítico de relevancia en 1965 con una cita falsa de Marx —recordemos esas palabras de *Literatura y Sociedad*: «El mundo no corre ningún peligro si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros»—. Ambas citas podrían interpretarse como una única cita: «no se fusilan ni degüellan las ideas, nuestras auténticas armas son los libros». En ese gesto, Piglia se apropia también de la técnica de Sarmiento para construir un horizonte de sentido dentro de su propia poética. Con estas palabras sobre *Facundo* se ilumina la significación de su propia obra:

Los puntos de comparación pueden extenderse al infinito y cerrarse sobre sí mismos. Todo se parece a todo, pero a la vez se diferencia. Analogías encadenadas y vacías, fundadas en la semejanza y en la diferencia, se encuentra ahí un ejemplo de lo que podríamos llamar una forma figurada de la dialéctica. El misterio y la fascinación de las analogías irrealiza el texto y al mismo tiempo lo clausura. En este procedimiento, que es el fundamento de su ideología, debemos buscar la base para analizar el carácter literario de *Facundo* [y de la obra de Piglia, podríamos añadir] (18).

No sería nuevo afirmar que Piglia trabaja con analogías que le permiten hablar de otros cuando habla de sí mismo, puesto que ha sido una operación harta analizada por la crítica (Fornet 2007), pero sí es necesario señalar cuál era su posición de vanguardia: la misma mirada estrábica que define la tradición argentina desde Sarmiento. «Un ojo mira el pasado, el otro ojo está puesto en lo que vendrá» (1988: 22). Hay que leer el pasado para reactivarlo desde el presente. Lo hemos visto en estos tres artículos. Los problemas de la forma literaria del *Facundo*, dice Piglia, están instalados en la *y* del título: «La política tiende a que esa *y* sea leída como una *o*. La ficción se instala en la

conjunción. El libro está escrito en la frontera: situarse en ese límite es poder representar un mundo desde el otro» (1988: 26). *Civilización y barbarie*, pero también *literatura y política; crítica y ficción. Los diarios de Emilio Renzi* en los que Piglia regala su vida a un personaje de ficción y, por tanto, la totalidad de sus intervenciones y su obra leída como un gran proyecto ficcional, también se sitúan en la frontera. Sus diarios no son ni verdaderos ni falsos, pero al mismo tiempo se postulan como una verdad misma dentro de una concepción de la literatura en la que el desplazamiento y la manipulación son lícitos.

Pero ¿de qué manera se relaciona su escritura crítica con su práctica como escritor de ficción y profesor? En primer lugar, todas sus novelas tienen como telón de fondo el contexto argentino de los fervorosos años setenta. A través del símil y la metáfora mantiene un perpetuo diálogo con las polémicas surgidas en aquellas generaciones en las que, en palabras de Jorge Panesi, «hacer crítica es hacer política» (1985: 174). Y, por tanto, pueden leerse como un intento nostálgico de recuperar el tiempo pasado de aquellos años felices en los que las prácticas de todo un grupo resultaban intensas y agitadas. Es por eso por lo que para estudiar la obra de Piglia debemos acercarnos a su contexto de producción, en donde se explicitan las tensiones y contradicciones de orden cultural, social y político de toda una generación. El compromiso del intelectual y la literatura como arma, la preocupación por encontrar un público y el nuevo lenguaje del marxismo en el que lo político nunca debe ser nombrado son también los temas transcendentales de su ficción, en la que, además, representa de manera velada a la última generación de intelectuales revolucionarios argentinos o, como escribió en el prólogo de uno de sus diarios, los restos nostálgicos de una «cultura derrotada» (2017). Ante la desilusión presente, Piglia forja su propia utopía: «Volvería una y otra vez sobre esta época, pero narraría todo en tercera persona» (2016: 48), confiesa. También el personaje de Luna de la novela *Blanco nocturno*, ratifica:

Hacen política todo el tiempo, pero no se meten en política, cuando se meten en política es para tirar abajo a algún muñeco de nivel medio, intendentes, legisladores. No van más arriba. Como son héroes clandestinos, están siempre tentados de meterse ellos también pero jamás lo hacen porque si lo hacen están listos, se vuelven demasiado visibles (2010: 139).

La recuperación de aquellos años de acción colectiva por medio de la ficción es justamente el complot que Piglia construye. Porque el complot, en literatura, consiste en crear una ficción paranoica donde «nada vale por sí mismo» y todo tiene que ver con todo. En definitiva, analogías. Analogías que leemos en boca del comisario Croce de *Blanco nocturno* —«El conocimiento no es el develamiento de una esencia oculta sino un enlace, una relación, un parecido entre objetos visibles. Por eso solo puedo expresarme con metáforas» (2010: 243)— o en boca de Munk, en *El camino de Ida*, cuando le dice a Emilio Renzi que «somos muchos en este país» (2013: 283), refiriéndose a los grupos clandestinos, y este pensó al escuchar el plural de su afirmación: «Ya conocía ese lenguaje; un ejército invisible, una guerra secreta» (283). Se refería, podemos concluir con certeza, *al lenguaje del marxismo*: metáforas, analogías, elipsis y desplazamientos de referencias ideológicas.

En segundo lugar, se puede advertir cómo hacia el final de su vida Ricardo Piglia reescribe y reordena su obra en función de una construcción autorial en la que la figura del profesor gravita en el centro de la escena: la imagen de Piglia en la televisión pública argentina explicando los mecanismos de la narración de Borges, el cual aparece detrás del maestro proyectado como una gigantesca sombra, quedará para siempre grabada en la retina de sus espectadores; también sus últimas publicaciones —algunas de ellas póstumas— son transcripciones de varios cursos: *Las tres vanguardias* (2016), *Teoría de la prosa* (2019) y *Escenas de la novela argentina* (2022). Pero, sobre todo, es en publicaciones anteriores donde podemos rastrear la fuerte presencia de la clase de literatura como una especie de género literario. En el último tomo de *Los diarios*, subtulado «Un día en la vida», construye un relato que condensa la experiencia de lo que ha sido el transcurrir de un día cotidiano y feliz. Y nos dice: «Tenía que ser un día cualquiera, un día que pudiera reconstruir los momentos esenciales» (2017: 162). De todos los momentos que podría capturar para la eternidad, se detiene en una escena de lectura colectiva entre un profesor y sus estudiantes. Resulta significativo si tenemos en cuenta que *Los diarios* manifiestan un vasto trabajo solitario de un escritor que, encerrado en una habitación de hotel, lee contra otro o contra sí mismo. Pero cuando se trata de seleccionar aquellos momentos capaces de registrar lo que hacía, deseaba y pensaba, de entre todas sus prácticas —el crítico, el editor, el escritor, etc.—, el profesor y la lectura colectiva ocupan un espacio simbólico

y metonímico. Si algunos escritores han tematizado la crítica dentro de sus ficciones —pienso en Bolaño, por ejemplo—, Piglia ha tematizado la docencia, que es una forma especial de la crítica ligada al complot.

Igualmente, si ubicamos sus textos críticos en sus espacios concretos de producción, advertimos que tanto su *Antología personal* (2014) o *La forma inicial* (2015) corresponden a una hibridación de textos entre clases dictadas y narraciones ficcionales. Recordemos asimismo que su clásico artículo publicado en *Clarín* bajo el nombre «La ficción paranoica», corresponde, como él mismo señaló en la nota al pie, a la versión de una clase inaugural de un seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires en 1991. También el diálogo Piglia-Saer de 1990, hoy publicado por Anagrama bajo el título *Por un relato futuro* (2015), son conversaciones realizadas en el contexto universitario. Piglia saca a relucir en la reescritura de su obra que no se puede pensar la docencia al margen de la experiencia del escritor. Así, cuando en 2015 se vuelve a publicar en Sexto Piso la famosa «Conversación en Princeton» —publicada originalmente en *Crítica y ficción* (2001)— dicha conversación se inicia con un fragmento inédito en el que su amigo, el profesor Arcadio Díaz Quiñones, le pregunta por sus prácticas docentes. Al respecto, responde Piglia:

En ese sentido, yo no diría que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de la crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros. Por eso, en toda mi experiencia como profesor, siempre he tendido a pensar en esta actividad como tal, no como algo subsidiario, sino como una suerte de laboratorio de prueba de hipótesis y de modos de leer y de investigaciones específicas, como un género diría (2015: 177-178).

CONCLUSIONES: HACIA UNA TEORÍA RELACIONAL DE LA LITERATURA

En el interior de todas estas prácticas sociales —de escritura, de mediación social y de enseñanza—, Piglia enuncia una teoría de la literatura implícita centrada en el lenguaje como acción. Desde su posición, la literatura plantea problemas —el autor, la ideología, la política, el objeto, la significación, etc.— que no pueden ser resueltos en el interior de una sola disciplina

totalizante y unitaria, sino en los usos mismos del lenguaje, y estos exceden cualquier marco de interpretación. Así, crea a través de la nostalgia por las formaciones de izquierda del pasado un ejército invisible y futuro. No me refiero únicamente a las alusiones a sus compañeros de generación que podemos encontrar, como se ha visto, también en su escritura de ficción, sino a su práctica como profesor y a la forma de la clase. La clase entendida como «una práctica microscópica y privada de esa forma conspirativa de lo social» (Piglia 2002: 44); la clase, en definitiva, como una comunidad interpretativa que representa la actitud vanguardista de la contrasociedad a la manera del grupo conspiratorio de *Los siete locos* de Roberto Arlt. Esta es su auténtica operación de vanguardia, pues «la vanguardia —escribe Piglia— no hace sino pensar aquellos espacios desde los cuales es posible construir la ilusión de una contrasociedad. La utopía no tiene otro sentido que el de la crítica al presente, la crítica a lo dado. Porque vanguardia quiere decir el que está adelante, en el sentido del que piensa más allá de una situación establecida» (2016: 222).

Siempre le interesó ver (o hacernos ver) de qué manera la ficción produce realidad; de qué manera se relaciona la realidad —y especialmente la sociedad y la política— con la ficción. Pero luego hay un gesto que provoca esa intervención, el gesto del crítico o el gesto del profesor de literatura que no solo sabe que la literatura interviene en la realidad, sino que se esfuerza por tematizar los modos en los que está la ficción en lo real y, desde esa consciencia, estimula, provoca e impone ciertos modos de leer: el suyo propio. Su literatura pasa por el acto performativo de dichas prácticas porque piensa la literatura no como una pieza de museo, sino —como he tratado de explicar a lo largo del ensayo— como referentes teóricos móviles, en constante dinamismo. Y ¿cómo hacerlo? ¿Qué forma literaria es la más idónea para transmitir la verdad? ¿Es posible narrar la vida en su dinamismo sin traicionarla, sin convertirla en una pieza de museo? Esta es la pregunta que en definitiva intenta resolver a lo largo de todo su proyecto ficcional y se trata, en síntesis, de un problema metodológico que ya se planteaba en la formación de *Los Libros* y *Punto de Vista*: lo que propondría Piglia (y su ejército invisible) es hacernos pensar mediante una escritura elíptica qué le preguntamos a un texto, dónde buscar los significados, cuál es el paradigma de sentido o sentidos, puesto que, citando a Ludmer, estos «no son individuales sino sociales y están ligados con moldes de interpretación [históricos]» (2017: 331). Y frente al

sentido, oponen la forma y el funcionamiento del texto, porque más allá del lenguaje —de ese salir del *yo*— lo que hay es una posibilidad de interacción que solo se aprende en el trato con los textos, en su uso y circulación. «Lo fundamental del proceso de producción no es tanto crear productos (en este caso “obras literarias”) sino producir el *sistema de relaciones*, los *vínculos sociales* que ordenan la estructura de significaciones dentro de la cual la obra se hace un lugar que la condiciona y la descifra» (Piglia 1972b: 7; énfasis mío).

Por otro lado, Piglia aboga por «una política de la interpretación» que implica una intervención activa en la cultura por parte del lector. El lector deviene otro elemento necesario que posibilita la utopía de su proyecto, pues es el lector quien lleva a cabo el complot a través de la interpretación, ya que, si el escritor produce relaciones, el lector produce sentido. Pero no un lector solitario, puesto que una interpretación aislada no puede modificar la realidad, se necesita de un grupo de lectores que construyan una nueva visión del mundo que pueda interferir sobre los discursos estatales y legitimarse: «Quiero decir hay que oponerse a la ilusión pequeño burguesa del “robinsonismo” que trata de definir la producción en términos individuales, haciendo del intelectual (de su compromiso, de su sinceridad) el escenario de la problemática. Descentrar esta cuestión y poner la lucha de clases en el centro del debate» (Piglia 1972b: 7).

Por todo ello, y al contrario de lo que han propuesto otros críticos como Premat (2021), el cual considera que Piglia privilegia su figura de autor sobre otras instancias, considero que lo importante no es el lector, ni la figura de autor, ni el texto, ni el contexto de producción. Muy al contrario, Piglia trabaja con la paradoja de posicionarse en el centro a través de las tres prácticas señaladas justamente para disolverlo; es decir, busca descentralizar cualquier elemento narratológico y conceptual de la historiografía literaria poniendo el foco en el sistema de relaciones que se produce durante la circulación material de la literatura. Y, como resultado, del mismo modo que una teoría literaria nos ayuda a reflexionar sobre la propia concepción de la literatura, una concepción de la literatura también puede producir una nueva teoría. Este es, sin duda, el caso de Ricardo Piglia, pues elabora con el arte de la espera un proyecto literario que estructura la forma de una vida y, al mismo tiempo, cimienta una teoría relacional de la literatura que lo coloca como un hacedor de una auténtica literatura menor, superando de manera estratégica

las cinco dificultades que tiene un escritor para decir la verdad señaladas por Brecht (Piglia 2009) y convirtiéndolas con lucidez extrema en sus tres maniobras para construir una literatura revolucionaria: Piglia tiene el valor de escribir la verdad, tiene la astucia de difundirla y la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. «Ser menor —apuntaron Deleuze y Guattari— es la gloria de una literatura como esa, revolucionaria en el centro de toda literatura establecida» (2001: 33).

BIBLIOGRAFÍA

- CALVINO, Italo (2013): *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. del italiano de Gabriela Sánchez Ferlosio, Madrid: Siruela.
- (2014): *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)*, trad. del italiano de Aurora Bernárdez, Madrid: Siruela.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2001): *Kafka. Por una literatura menor*, trad. del francés de Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México: Era.
- DIEGO, José Luis de (2001): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Al Margen.
- ESTEBAN, Ángel (1992): *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*, Granada: Comares.
- FERNÁNDEZ COBO, Raquel (2018a): *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela*, Universidad de Almería [Tesis doctoral inédita].
- (2018b): «Piglia en los 60: los inicios de una poética futura (años de formación)», *Revista Chilena de Literatura*, 98 (noviembre), 183-207.
- (2022): «Ricardo Piglia en *Los Libros y Punto de Vista*. Un análisis de la crítica para comprender la ficción», *Revista Chilena de Literatura*, 104 (noviembre), 523-546.
- (2023): «Modernidades en disputa: de Piglia a Sarmiento. Operaciones críticas», *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, 70 (3), 127-144. Disponible en línea: <<https://doi.org/10.22015/V.RSLR/70.3.9>> [Consulta: 24 de junio de 2024].
- FORNET, Jorge (2007): *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2019): *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- (2020): «El gesto Borges en Piglia», *Letras*, 81 (septiembre), 245-269.

- GILMAN, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2021): *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*, Madrid: Visor.
- LUDMER, Josefina (1970): «La literatura abierta al rigor», *Los Libros*, 9 (julio), 5.
- (2017): *Algunos problemas de teoría literaria. Clases 1985*, Buenos Aires: Paidós.
- PAGNI, Andrea (1994): «Relecturas de Borges y *Sur* por la izquierda intelectual argentina desde los años ochenta: el caso de *Punto de Vista*», en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 459-465.
- PANESI, Jorge (1985): «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», *Filología* («Homenaje a Pedro Henríquez Ureña»), XX, 171-195.
- PATIÑO, Roxana (1997): «Intelectuales en transición: las revistas culturales argentinas (1981-1987)», *Cuadernos de Recienvenido*, 4, 5-34.
- PIGLIA, Ricardo (1965): «Literatura y sociedad» (presentación), *Literatura y Sociedad*, 1 (octubre-diciembre), 1-12.
- (1972a): «Mao Tse-Tung, práctica estética y lucha de clases», *Los Libros*, 25 (marzo), 22-25.
- (1972b): «Hacia la crítica» (encuesta), *Los Libros*, 28 (septiembre), 6-7.
- (1980): «Notas sobre *Facundo*», *Punto de Vista*, 8 (marzo-junio), 15-18.
- (1998): «Sarmiento escritor», *Filología*, 31, 19-34.
- (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- (2002): «Ironía y complot», en AA. VV., *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Actas del Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 43-56.
- (2009): «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, 28, 81-93.
- (2010): *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama.
- (2013): *El camino de Ida*, Barcelona: Anagrama.
- (2015a): *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona: Anagrama.
- (2015b): *La forma inicial. Conversación en Princeton*, Madrid: Sexto Piso.
- (2016): *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona: Anagrama.
- (2017): *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona: Anagrama.
- PREMAT, Julio (2021): *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2021.
- ROSA, Nicolás (1969): «La crítica como metáfora», *Los Libros*, 2 (agosto), 4.
- SAMOZA, Patricia y Elena VINELLI (2011): «Para una historia de *Los Libros*», *Los Libros*, 9-19.

- SARTRE, Jean-Paul (1962): *¿Qué es la literatura?*, trad. del francés de Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Losada.
- WILLIAMS, Raymond (1977): *Marxismo y literatura*, trad. del inglés de Pablo di Maso, Barcelona: Península.
- ZAPATA, Juan (2011): «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», *Lingüística y Literatura*, 60, 35-58. Disponible en línea: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf>> [Consulta: 6 de diciembre de 2020].