

La forma de una vida literaria: Ricardo Piglia¹

240



Mónica Bueno²

Universidad de Mar del Plata

Nuestra ética y nuestra estética
se derivan de las necesidades de
nuestra lucha.
Bertold Brecht

Le pedimos al lector que recuerde el epígrafe porque volveremos a él. Ahora nos interesa una afirmación de Carlos Marx:

“Si los sentimientos, pasiones, etc. del hombre no son solo determinaciones antropológicas en sentido estricto sino afirmaciones esenciales (naturales) verdaderamente ontológicas, y si solo se afirman realmente por el hecho de que su objeto es verdaderamente sensorial para

¹ Una versión abreviada de este artículo fue presentada en la Conferencia como profesora invitada en el I Congreso Internacional e o XVI Nacional Modernismo e Marxismo em Época de Literatura Pós-autônoma. UFES, Vitória, octubre de 2014.

² Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires.

ellas, se entiende así que la forma de su afirmación no es en absoluto una y la misma, sino más bien la forma diferenciada de la afirmación construye la particularidad de su existencia, de su vida”. Más adelante agrega: se trata de “la existencia de objetos esenciales para el hombre, tanto en cuanto objeto del goce como de la actividad”. (MARX, 2003, p. 77)

Es en el tercero de los Manuscritos económico-filosóficos de 1844 donde Marx sostiene esta idea de “los objetos esenciales” para los hombres y es un disparador para hablar del dinero, la propiedad y Shakespeare. Nos quedamos con esta idea de “objetos esenciales” y la trasladamos a la figura de un hombre que se pone a escribir literatura. ¿Cuáles son los objetos esenciales de un escritor?

“El escritor pertenece a la obra” declara Roland Barthes y revela en la figura el acto de escribir (BARTHES, 1984, p. 31). Subjetividad definida en el acto decisivo, apremiante de hacer escritura de la experiencia. Escribir es un verbo que impugna, al mismo tiempo, la transitividad de su acción – esto es el objeto sobre el que se escribe – y su intransitividad, es decir, el propio escritor. Cuánto de su época, de su lugar elige un escritor en la construcción de esa voz media, ese espacio que la sintaxis nos muestra entre la actividad del sujeto y su pasividad, epifanía de la literatura. La mónada de la “vida literaria” que se diseña en ese trazo transfigura esos “objetos esenciales” de los que hablara Marx y les hace decir algo de lo que no quieren hablar. Al mismo tiempo, la literatura describe la forma de otros objetos, elididos u olvidados.

Se podría pensar que la poética de un escritor está marcada por la forma de este universo de objetos, por los atributos que el escritor le asigna y por la colocación de su propia figura. Ricardo Piglia siempre se ha definido como un escritor de izquierda. ¿Qué significa eso hoy en la Argentina? ¿Cómo una vida revela esa decisión?

Los libros. El lector Ricardo Piglia

Hace dos años, en un suplemento literario, leía una entrevista a un escritor noruego llamado Karl Ove Knausgård que escribió una obra descomunal y autobiográfica con el polémico título de “Mi lucha”. Su primer tomo se presentaba en Buenos Aires. El escritor cuenta que

el libro iba a titularse Argentina. Dice: “yo siempre tuve un sueño sobre la Argentina. Toda mi vida. Aunque nunca estuve ahí, para mí la Argentina es la literatura”.

Más allá del exotismo del noruego, la analogía me pareció disparadora. Si la Argentina es la literatura, la literatura argentina es un territorio construido por sobre otro territorio. Nuestros grandes escritores son entonces extraordinarios arquitectos o ingenieros.

La poética de Ricardo Piglia tiene una ingeniería precisa de intervención, relectura y colocación de la tradición propia y ajena. Pero además construye un tono, o mejor dicho muchos tonos en esa relación del narrador con la historia que narra. Es una música disonante, a veces apasionada, otras irónica, también elegíaca.

Nuestro colega Edgardo Berg lo ha definido con claridad: “En la novela de Piglia nada parece casual y el libro no podrá pasar de mano en mano como un objeto cómodo. Siempre habrá un relato valija que nos lleve a otro lugar, una palabra llave que nos permita abrir alguna puerta” (BERG, 2003, p. 35)³.

Ricardo Piglia diseña su figura de escritor en el medio de esa alianza que Barthes ha marcado con los términos *écrivain- écrivain*. El *écrivain* es “un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un cómo escribir”. “Los *écrivains*, por su parte, son ‘hombres transitivos’, plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos la palabra soporta un hacer, no lo constituye.” (BARTHES, 1987, p. 177) El *écrivain/ écrivain* es una figura bifronte, paradójica que hace de su experiencia algo singular y, al mismo tiempo, profundamente humana. Podemos pensar que esa experiencia hecha puro lenguaje es una especie de negociación con un estado de la lengua. La experiencia social con el lenguaje – el estado presente de la lengua – resulta el punto de inflexión de la constitución del estilo de un escritor.

La colocación de Piglia como escritor tiene dos indicaciones precisas: su huella de lector de la que ha hecho ejercicio preciso de su escritura, laboratorio de su literatura y, por otra parte, su ética de las acciones que define su posición de izquierda. Planteamos aquí una

³ Este dispositivo deleuziano del “relato valija” con el que Berg lee la novela de Piglia nos estimula para pensar su poética de un modo fractal: una magna ópera cuyas partes dialogan y se reclaman.

mirada genealógica y encontramos un punto nodal en esta arquitectura literaria. Nos referimos a la revista *Los Libros*. Desde sus inicios en los meses de 1969 que siguieron al Cordobazo⁴, Ricardo Piglia perteneció al Comité Editor, junto con Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Héctor Schmucler su fundador, entre otros, hasta 1975. La revista deja de publicarse poco después del golpe de estado de 1976⁵. Es posible ver en las intervenciones de Piglia ciertas marcas que indican su particular poética y la definición de literatura que esgrime en su poética. Coincidimos con Jorge Wolff: “Específicamente en *Los Libros* – sólo uno de los diferentes periódicos en los que entonces publicaba – sus intervenciones son cuantitativamente escasas, pero ideológicamente decisivas para el diseño del perfil de la revista, de etapa en etapa, en exactos diez textos.” (WOLFF, 2009, p. 152).

Elegimos algunos de sus artículos que indican su política de *écrivant*. Su mirada crítica tanto sobre la tradición argentina cuanto sobre la tradición norteamericana definen esa posición. En “Una lectura de Las cosas concretas” analiza la novela de David Viñas y en el análisis de la novela ajena, deja ver su propia perspectiva sobre la literatura y el mercado. “La literatura que actúa en la legalidad del mercado es el reverso del discurso clandestino silencioso de la práctica revolucionaria” concluye (PIGLIA, 1969, p. 3). De esta manera lee la tradición literaria como un doble circuito, un anillo de Moebius que se reconoce y se rechaza. Su trabajo sobre la narrativa norteamericana, en este sentido, es complemento de esa doble implicancia ya que reconoce

4 Importante movimiento de protesta obrera y estudiantil ocurrido en mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, que dio lugar a una fortísima represión y a violentos enfrentamientos. El episodio, de enorme valor simbólico, fue el inicio una ola de movilización social que se prolongó hasta 1975.

5 *Los Libros*, N° 1, julio de 1969, p.3. Disponible en: <<http://izquierda.library.cornell.edu/>> Patricia Somoza y Elena Vinelli, “Para una historia de *Los Libros*”, prologa la edición facsimilar de los cuatro volúmenes de la Revista *Los Libros*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, pp. 9-19. En la introducción a la serie de entrevistas que Patricia Somoza y Elena Vinelli realizaron a los principales protagonistas de *Los libros* y que antecede a la edición facsimilar, las entrevistadoras señalan: “En julio de 1969 empieza a ser editada la revista *Los Libros*. Fundada y dirigida por Héctor Schmucler, que acababa de llegar a la Argentina luego de estudiar en Francia con Roland Barthes, la revista toma como modelo la publicación francesa *La Quinzaine Littéraire*. Nos interesa resaltar que este “collage de entrevistas” que Vinelli y Somoza realizaron forma parte de una investigación mayor próxima a publicarse bajo mi dirección y la del Dr. Miguel Taroncher.” El sentido de la experiencia en las dictaduras de Brasil y Argentina” es el título de esa investigación financiada por la Secyt de la UNMdP.

en esa tradición “zonas de aislamiento en el interior de la estructura, espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema”. Piglia lo ha señalado en varias entrevistas: lee la literatura como un modo de pensar lo social y no al revés. Juega con la irreverencia que Borges reclamaba en su célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición”. El margen, pedía Borges, debe ser un lugar productivo por transgresor de los modelos centrales. Las dos frases que marcamos en estos dos artículos de *Los libros* resultan, entonces, fundamento de su poética.

Ricardo Piglia relee las marcas del pasado propio y resignifica las huellas del relato nacional en función de esa postulación borgeana. En la relectura de la tradición cultural argentina, señala Piglia, a partir de Lugones, está enmarcada la crisis del modelo de Sarmiento y la inversión de la dicotomía: donde antes estaba la civilización, la ciudad, se encuentran ahora los inmigrantes, los bárbaros. La civilización hay que ir a buscarla al campo, nos dice. Según Piglia, podríamos incorporar en esta zona otro polo, la vanguardia, que forma parte del mismo contexto de crisis de las grandes líneas del pensamiento liberal que define la tradición cultural en el siglo XIX. Macedonio Fernández y Roberto Arlt funcionan como un reverso de Lugones, en polémica al mismo tiempo con Lugones y con la tradición liberal. Esta conjetura de Ricardo Piglia supone un tipo de noción nueva de lo que es la historia de la cultura, la historia de la literatura. Piglia elige un legado. Sarmiento, Arlt, Macedonio Fernández Witold Gombrowicz son algunos de los nombres del elenco que elige. No solo son los nombres propios los que señalan su particular uso de la tradición sino la perspectiva y la colocación de esas figuras. Por ejemplo, Para Piglia, Macedonio Fernández constituye “una nueva enunciación” de “una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura” (PIGLIA, 1993, p. 178). “Quiero decir que Macedonio definió las condiciones para una poética de la novela en la Argentina y estableció en el *Museo de la Novela de la Eterna* las bases para una historia del género” concluye (PIGLIA, 24, p. 1997).

El número de *Los libros* de septiembre de 1972 comienza con un editorial titulado “Hacia la crítica” que formula la posición del Comité de la revista al respecto:

Los Libros se inscribe en una zona que se define por la producción de ideologías (en la que se ubica el campo de “lo cultural”) para diseñar una propuesta: la crítica a la forma de producción de la cultura dominante. Y esto significa articularse en el contexto de la lucha de clases en la Argentina. (LOS LIBROS, 1972, p. 3)⁶

Ricardo Piglia en el inicio de su intervención afirma: “Parafraseando a Gramsci podríamos decir: ‘todos los que saben escribir son ‘escritores’, ‘ya que alguna vez en su vida han practicado la escritura. Lo que no hacen es cumplir en la sociedad la función de escritores’ y agrega “A mi juicio, preguntarse por esta “función” es (aparte de tener en cuenta sus efectos ideológicos) analizar los códigos de clase que decretan la propiedad de lo literario a partir de un recorte, que en el conjunto de los textos escritos, señala como “literatura” a un cierto uso privado del lenguaje.” (PIGLIA, 1972, pp. 6-7). La cita de Gramsci y la definición propia de literatura son hitos del recorrido de su vida literaria y son procedencias claras de su colocación con respecto al Estado pero también en relación con la vida académica, los circuitos y las exhibiciones y las intervenciones. Piglia ha diseñado un movimiento tanto de su figura como de su literatura que es siempre imprevisible, inasible y que destruye cualquier fijación. Sorprende, incomoda y genera polémicas.

“Notas sobre Brecht” en el número 40 de la revista es otro hito de esta cartografía que intentamos diseñar “La aparición de los trabajos inéditos de Bertolt Brecht sobre la literatura y el arte es sin duda uno de los acontecimientos más importantes en la crítica marxista desde la publicación de los cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci” (PIGLIA, 40, p. 1972). Así comienza Piglia el artículo. La marca brechtiana de su poética tiene en su lectura del escritor alemán dos huellas indelebiles: la contradicción entre capitalismo y arte, por un lado y la definición revulsiva del realismo entendido como aquel capaz de producir otra realidad, por otro. Ahí creemos ver la forma de la ficción que es, para

⁶ La posición de la revista marca la intención de debatir el lugar de la crítica cultural. Al respecto señalan: “Este número de *Los Libros* ha tomado como eje temático a la crítica, para tratar de explicitar de qué manera se articula hoy esta problemática en la Argentina. Nos interesaba averiguar algo sobre lo que las preguntas realizadas explicitan y sobre lo que se evoca en este texto. Las preguntas fueron formuladas a Noé Jitrik, Santiago González, Adolfo Prieto y David Viñas, que no contestaron. Obtuvimos las respuestas de Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Ángel Núñez y Ricardo Piglia, incluidas a continuación” Cfr “Hacia la crítica”. *Los libros, Para una crítica política de la cultura*, año 4, n. 28, setiembre de 1972.

Piglia, un dispositivo político. El concepto de utopía de Ernst Bloch será otro elemento fundamental y complementario para entender su concepto de ficción. Para Piglia, la novela no sólo narra la tensión entre lo real y lo ficcional sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es. La huella blochiana de lo aún no acontecido se muestra en esta idea del acontecimiento que la literatura puede mostrar como “conciencia anticipadora”⁷. En varias entrevistas se ha referido a esta posibilidad de la ficción literaria, en sus ensayos ha desarrollado esta premisa pero también en sus novelas y cuentos ha puesto a funcionar las formas del “espíritu utópico” de Ernst Bloch (Basta recordar *Respiración artificial*).

El artículo de Piglia publicado en el número 25 de *Los libros* “Mao TséTung, práctica estética y lucha de clases” tiene un epígrafe de Brecht que resulta una suerte de condensación de su análisis (PIGLIA, 1972, pp. 22-26)⁸. Piglia lee en las reflexiones de Mao las respuestas a las preguntas fundamentales del escritor “¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer?”

Podemos ver, cuarenta años después, que sus preguntas son clave para entender las acciones de su política de escritor. En sus conclusiones aparece con claridad la marca de su poética: “Una práctica revolucionaria “en el arte y la literatura” debe tener en cuenta este momento productivo, experimental, de trabajo contra el “verosímil”, declara al final del artículo (PIGLIA, 1972, p.26). Esa decisión del experimento como dispositivo fundamental es su ejercicio de la literatura y explica la variedad de sus tonos, del uso de los géneros y las formas.

7 En *El Principio Esperanza*, Ernst Bloch desarrolla su peculiar concepto de “función utópica”. Es interesante observar cómo, para Bloch, ciertas producciones artísticas, Fausto, Don Juan, Hamlet, Don Quijote, por ejemplo, encarnan el “espíritu utópico”. “Esperanza”, “posibilidad”, “conciencia anticipadora” son elementos de esa red ontológica que Bloch diseña y que fundamenta el peso de lo “aún no acontecido”. Piglia toma esta resignificación del concepto de utopía en clave marxista.

8 “El arte es una práctica social, con sus características específicas, y su propia historia: una práctica entre otras, conectada con otras. Bertolt Brecht” Cfr. Mao TséTung, práctica estética y lucha de clases”. *Los libros, Para una crítica política de la cultura*, año 3, no 25, marzo de 1972.

Su lectura del marxismo, sus cuestionamientos, su interés en el debate marcan esa productividad de los conceptos que definen siempre su mecanismo descolocación – colocación de las cosas del mundo, muy parecido al de Borges. La diferencia entre uno y otro está en las constelaciones de análisis que implican la mirada ideológica de cada uno. La voluntad de debatir es también en Piglia una práctica constante. Transcribimos la cita del final del artículo:

Sofocada por el monolitismo administrativo y burocrático de estética stalinista, esta corriente alcanzó, sin embargo, a crear una nueva alternativa: desde allí tenemos que leer, no sólo a Mao Tse-tung, sino también a Marx, a Lenin, a Trotski, a Gramsci, porque este ejercicio de relectura de los clásicos quizás ayude a sacar el debate marxista sobre “arte y literatura” del lugar ciego en el que lo anclaron a la vez el stalinismo y el liberalismo (momentos internos de un mismo pensamiento revisionista que puede mostrar su paradigma en las opiniones de Krutchev sobre arte que el PC argentino diera a conocer en 1963). (PIGLIA, 1972, pp.22-26)

247

De esta manera, la literatura de Piglia y sus ejercicios de pensamiento y debate han sabido construir y ampliar su “comunidad de lectores”. Su relación con los críticos, sus intervenciones en la cultura popular y en los medios de comunicación, sus conferencias, su actividad como editor son acciones claras que definen esa comunidad pero también indican su vocación ética. Hay en él un sentido del deber de intelectual. Piglia cierra el artículo con la cita de Brecht que utilizamos como epígrafe de nuestro trabajo.

En este sentido, si las intervenciones públicas de Piglia son fundamentales, sus omisiones y renuncias son indicativas de su política de escritor. *Los libros* también exhibe ese gesto siempre autónomo de su figura de écrivain-écrivain. En el número 40, el mismo donde sale su artículo sobre Brecht, Piglia renuncia al Comité de Dirección de la revista por divergencias políticas con Sarlo y Altamirano: “apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidenta resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad favorece el golpe de estado y alienta a los personeros de ‘imperialismo yanqui que trabajan por la restauración’ señala en forma contundente. La respuesta de Sarlo y Altamirano aparece a continuación⁹.

⁹ Citamos algunos fragmentos de esta respuesta que muestra, por otra parte, la particular

Crítica y ficción

La posición de lector crítico que Piglia diseña para sí, en los años setenta (podríamos agregar *Punto de vista* y otras intervenciones de Piglia en un periodo político particular de la Argentina) exhibe procedencias insoslayables de su poética. Ficción, teoría y crítica encuentran en el espacio de su escritura alianzas peculiares. Desde su primera novela *Respiración artificial*, Piglia define esa marca de lo real que reconocía en Brecht. Desde Tinanianov a Wittgenstein, los traslados se hacen evidentes; la estrategia de la erudición encierra estas postulaciones teóricas ficcionales que llevan indefectiblemente el estigma borgeano.

Como decíamos más arriba, en diferentes entrevistas, en sus trabajos críticos, Piglia ha sostenido una política de la literatura frente al Estado. Esta política implica definitivamente una política de la lengua. Lo ha dicho hasta el cansancio y lo ha llevado a la práctica: no es sólo su preferencia por personajes ubicados en el margen, no es sólo su reiterada fascinación por las locas pitonisas, se trata de un ejercicio que se hace militancia. Interrogado sobre la especificidad de la ficción, Piglia responde: “me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción con la verdad” (PIGLIA, 1993, p. 12) y agrega en los noventa “la Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de

posición de Sarlo y Altamirano con respecto al peronismo y que resulta sorprendente, cuanto menos, respecto a la colocación que esgrimen hoy como intelectuales en relación con el gobierno peronista de Cristina Fernández. “Compañero Ricardo Piglia: Después de dos años de trabajo conjunto en *Los Libros*, a partir de su número 29 hasta hoy, las diferencias que pudieron superarse en otros momentos se convierten ahora en contradicción que no puede resolverse en el marco de la revista. Así es. La caracterización correcta del gobierno peronista, de la coyuntura actual y, en consecuencia, de las políticas concretas que debemos desarrollar los revolucionarios y patriotas argentinos son el eje fundamental de nuestras discrepancias. Nosotros pensamos como vos que Isabel de Perón no debe ser confundida con el imperialismo yanqui y sus aliados locales, es decir con el enemigo principal. Pero pensamos además que la acción del gobierno peronista hegemonizado por un sector de burguesía nacionalista y tercermundista no puede ser definida políticamente al margen de la actividad conspirativa del imperialismo yanqui y del socialimperialismo soviético. Y debe ser instructivo para nosotros que dos viejos socios de esa coalición antipopular que fue la Unión Democrática, el diario *La Prensa* y el partido comunista revisionista, exijan a su manera y según los intereses de sus mandantes “salidas” a la actual situación. (...) Pensamos que sólo el pueblo hegemonizado por la clase obrera puede asegurar el desenlace positivo de la actual situación y que las masas organizadas y armadas son la única garantía de un triunfo definitivo.

una ficción criminal” (p. 13). Frente a este lenguaje que enmascara la verdad con la forma de una ficción que nos torna paranoicos, la literatura resulta para el escritor un lugar revulsivo, contraideológico que en las construcciones ficcionales encierra las formas de lo posible¹⁰. Para Piglia, la literatura es Scherezade: resiste las leyes del poder.

Pensar mundos alternativos es privilegio de la Filosofía, llevarlos a la práctica, obligación de la Política, relatar sus extravagancias y diferencias, fundamento de la literatura. La ciudad ausente es una novela-máquina y formula, en esa paradoja, a la modernidad. Dónde empieza el relato de la ficción y dónde están sus límites son preguntas impertinentes en la sintaxis del mundo creado en la paranoia de una ciudad que no está pero que se muestra en los relatos.

En *La ciudad ausente* muchos relatos se pierden, se fragmentan, se esfuman porque la máquina no puede parar (la máquina es una mujer Elena la Eterna de Macedonio, Eva (Perón), en definitiva, la Sherezade que habla e interpela al poder). El relato de la isla es uno de los últimos (Piglia publica este relato como uno de los “Cuentos morales” en 1997). Si en “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, el famoso cuento borgeano, la metafísica es una rama de la literatura fantástica, en la isla de Finnegans, la lingüística es la religión ominosa, la ciencia omnipresente. Una teoría del lenguaje encierra una teoría sobre la formas de vida. Desde Wittgenstein lo sabemos. En esa isla, la multiplicidad de formas vida se da en la superposición de lenguajes. Si un hombre y una mujer se aman en una lengua, se odian en otra, nos cuenta la máquina. La ficción de la isla anula la brecha entre lo posible y lo imposible porque todas las posibilidades coexisten por la simple efectuación de la lengua. Utopía de la anulación de la univocidad de lo real, política de la ficción frente al lenguaje del Estado. Las coordenadas del tiempo y el espacio se anulan mutuamente por la superposición de lenguajes. Los lenguajes siempre están aunque sean restos o vestigios del pasado. En las lenguas exiliadas, cifradas o perdidas se encuentran, para Piglia, las fisuras del discurso que acota lo real.

10 Completamos la cita: “...no hay campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad” Cfr. “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, p. 15.

La isla de Finnegans ingresa en el terreno de la imposibilidad lógica. “El hombre posee una capacidad innata para crear símbolos” dice Wittgenstein “sin tener la mínima idea de lo que significa cada palabra”; en la isla la proliferación de esta posibilidad se exagera. De esta manera la imagen de la realidad como un edificio sólido se desvanece.

“Dicen lo que quieren y lo vuelven a decir, pero ni sueñan que a lo largo de los años han usado cerca de siete lenguas para reírse del mismo chiste” a e inestable porque inestable es el lenguaje que la nombra. La distorsión de las lenguas es la distorsión del tiempo y del espacio y la irregularidad de una ciudad que muta y siempre se define por lo que ha dejado de ser. En la isla, esta ciudad ausente es casi como un secreto. Los ritos de los hombres quieren recuperarla y con ella el sentido primero, el sentido de patria¹¹. Es en este punto cuando el texto deja ver su dimensión utópica: despierta detrás del desideratum la anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser. La imposibilidad lógica se vuelve posibilidad utópica porque muestra los contenidos no aparecidos y también los no decididos. Magia de la literatura de Piglia que diseña ficciones que revelan lo aún no acontecido. Volvamos a Ernst Bloch:

No hay realismo que merezca tal nombre si prescinde de éste, el más intenso elemento de la realidad en tanto que inacabada. Sólo la utopía socialmente lograda puede dar precisión a aquella pre-apariencia en el arte. (BLOCH. 1977, p. 122)

Esta pre-apariencia en el arte a la que se refiere Bloch es la que sustenta la política de la ficción que Piglia esgrime. Política de los lenguajes que agrietan, exploran y continuamente redefinen lo real, trabajando el complot dentro de la institución literaria. Un compromiso político es para Piglia un compromiso con la ficción. Si la literatura es un no lugar productivo de todas las posibilidades – las deseadas y las necesarias – el escritor exaspera las formas de buscarlas. “El mejor de los mundos posibles” debe tener un lenguaje; todos los mundos posibles pueden tener todos los lenguajes.

¹¹ “Si llega a captarse así y si llega a fundamentar lo suyo, sin enajenación ni alienación, en una democracia real, surgirá en el mundo algo que a todos nos ha brillado ante los ojos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía: patria” Esta afirmación a un tiempo, utópica y poética, no es de la novela de Piglia, pero podría serlo. Se trata de Ernst Bloch que postula su utopía social. *El principio esperanza*, tomo III, Madrid: Aguilar, 1977.

La figura de la isla nos parece una condensación de su ingeniería, un efecto de su poética, un diseño perfecto del tono polifónico de su literatura argentina. Ahí vemos también las resonancias de sus lecturas de Brecht, Gramsci y Mao, su posición frente al marxismo y su mirada siempre peculiar y corrosiva de la forma de una tradición.

Esta ficción que nos propone la isla trabaja con el presupuesto, como decíamos antes, de la imposibilidad lógica. Si una de las marcas características de la utopía es la diferencia y esa diferencia se pone en evidencia en la formulación de un lenguaje, la isla de Piglia establece la diferencia por exasperación del absurdo de la mutación existente en todo lenguaje. Por otra parte, Piglia ha puesto a prueba la relación de la utopía con la ficción en *Respiración Artificial* y, por supuesto, ha elaborado una teoría¹². La diferencia se muestra sobre todo en la construcción de un lenguaje que anula la lógica de la retórica del poder. En la serie utópica, Gabriel de Foigny es el que llega más lejos en la descripción de ese lenguaje¹³. Como Borges en *Tlön*, como Foigny en su utopía, Piglia describe un sistema lingüístico que se basa en la simultaneidad, la pérdida y la memoria. En la descripción de ese complejo sistema está la clave de la crítica política que toda utopía despliega, está el complot que desde la literatura las ficciones organizan para desenmascarar las otras ficciones que desde el poder, desde el Estado, se cuentan como verdaderas, Los nudos blancos de la ficción existen en ese entramado lingüístico que Piglia ensaya con la metáfora de la isla; esos nudos apretados se instalan en la estrecha marca de sus lazos para trabajar el libro del mundo desde el lenguaje que lo

12 Citemos y luego comentemos: “Ahora bien, he pensado hoy: ¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*” dice Ossorio. Y más adelante aclara: “La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género en un punto esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente”. Ossorio decide colocar la utopía en el tiempo porque como hombre del siglo XIX desecha la alternativa en el espacio para apostar al desafío del tiempo futuro. Lo sabemos “las utopías tienen horarios” (Bloch). Lo sabe Piglia que en *La ciudad ausente* retoma la idea que descarta Ossorio y construye la isla. Cfr. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994, pp. 77-79.

13 Pierre-Francois Moreau en *La utopía. Derecho natural y novela del Estado*, señala que Gabriel de Foigny en su *Tierra Austral* el lenguaje que inventa es “solamente uno de los tres sistemas de comunicación (...). Su lengua no es solamente extraña; también es simple y bien hecha, y tan bien hecha que revela mejor que la nuestra la naturaleza de las cosas. Lo extraño, es, pues, signo de superioridad.” En la extrañeza de ese lenguaje reside también la crítica política de la utopía a los modos de representación de una sociedad. Cfr. Buenos Aires: Hachette, 1986, pp. 55-56.

nombra y que siempre es una lengua cifrada¹⁴. Pavel nos propone una distinción interesante entre los mundos de ficción que la literatura nos ofrece: aquéllos que se postulan como bases de ida y vuelta al mundo existente, por un lado y los que apuestan a quemar las naves e instan a la investigación y la aventura¹⁵. Esa isla que encierra todos los lenguajes pertenece a la segunda de las opciones: uno puede decidir ser un náufrago que se lanza a la aventura de desbordar una homogeneidad apócrifa, inventada por el discurso de la globalización. Entonces surge esa posibilidad utópica de la que nos habla Bloch, como el ángel de Klee, Piglia nos propone dar vuelta la cabeza hacia el pasado y tender la mano hacia el futuro. Buscar en el lenguaje lo que no está y alguna vez estuvo es también construir la posibilidad ontológica de lo real y desechar la absolutización ideológica del presente como un tiempo homogéneo y sólido.

El final de la novela es indicativo: para Piglia, la literatura es una máquina – mujer eterna, infinita y contestataria. (“Estoy llena de historias, no puedo parar”). La insistencia es privilegio de la literatura:

Las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titilla, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir.

La tercera persona en el próximo milenio: el lugar de la literatura

“Su obra – como la de T. Bernhard o la de Samuel Beckett – está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie que es el lugar mismo de la literatura...” dice Ricardo Piglia de Juan José Saer. Si plagiamos su frase y la pensamos para él, podemos decir que esa tierra es una isla proliferante, múltiple donde un viajero puede arribar en cualquier momento, es también la marca de “la vida literaria”. En

¹⁴ Dice Piglia: “Los espías y los poetas escriben en una lengua cifrada. El más complejo de los sistemas de cifrado trabaja con permutaciones lineales del alfabeto (en lugar de A pone B, en lugar de C pone D). A menudo, sin embargo, estas modificaciones son arbitrarias” En esta frase resume la ficción de la isla y deja ver su política acerca de la literatura. Cfr, “La cita privada”, en *Crítica y ficción*, op. Cit., p. 76.

¹⁵ Cfr. PAVEL, Thomas G. *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Avila, 1991, p. 106. Al respecto, una cita para completar: “Los márgenes, los territorios, los asentamientos de ficción, todo esto clama por viajeros metafóricos”

esa siempre nueva relación entre la vida y la literatura, Piglia dibuja en “una magna ópera” sobre el relato de la experiencia que encuentra sentido en la escritura y que tiene algunos movimientos constitutivos: la tradición, el secreto, el complot, la máquina. En su relato, la imagen del tiempo que se expande o se reduce, que destella como una epifanía o desaparece está la inexorable huella de su poética.

En “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, Piglia define su utopía literaria pero también determina su búsqueda. Como vimos, “crítica”, “ficción” y “teoría” son zonas de su universo que se reclaman y se corresponden; delinean, de esta manera, la relación entre política y literatura. Las tres propuestas: la búsqueda de la verdad como horizonte político, la distancia de la palabra propia y el desplazamiento a la ajena y, finalmente, la lengua privada de la literatura frente a los usos oficiales del lenguaje, son evidentes dispositivos de su poética y dibujan el perfil del “escritor de izquierda”. Sus “objetos esenciales” (aquellos que Marx reconoce en la vida de los hombres) son aquellos que lo instalan en el mundo y definen la forma de su vida literaria. Es por eso que vuelve a Brecht una y otra vez porque las dificultades, para Piglia, para Brecht, implican la marca política:

En “Cinco dificultades para escribir la verdad”, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y los resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla. (PIGLIA, 2001, p. 17)

Volvamos a las propuestas de Piglia. Roberto Espósito ha historiado en diversos trabajos el dispositivo de la persona como una construcción filosófica y cultural. En su libro *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Espósito concluye: “trabajar conceptualmente sobre la tercera persona significa abrir paso a un conjunto de fuerzas que, en vez de aniquilar a la persona, la empujan hacia afuera de sus confines lógicos e incluso gramaticales” (ESPÓSITO, 2007, p. 204). La tercera persona es el ejercicio de la lengua más extremo y, como bien señalara Benveniste, más complejo. Si la primera persona implica la configuración del ego, la subjetividad manifiesta, la tercera, en cambio, señala Benveniste, “representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona” (BENVENISTE, 1976, p. 175).

A la literatura siempre le ha interesado la ficción de un sujeto que da la voz al otro. (Nuestra literatura gauchesca, por ejemplo, hace de este procedimiento un estilo colectivo que tiene en el *Martín Fierro* su forma más dramática). Se trata del experimento que deja la experiencia personal de lo vivido para mostrar lo humano: el yo y se hace otro. Piglia lo propone como forma utópica que es deseo de vida literaria y homenaje a otros escritores como Walsh y Brecht. Dice Piglia al respecto:

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia, el estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizás, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir.

254

Más adelante, concluye:

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro. (PIGLIA, 2001, p. 17)¹⁶

Ricardo Piglia siempre ha diseñado una voz que es propia y ajena al mismo tiempo. Siguiendo ciertas tradiciones literarias ha inventado a Emilio Renzi que es el joven alter ego del escritor pero, al mismo tiempo, no lo es; en *Blanco nocturno* aparece por primera vez el comisario Croce. Piglia parece mostrarnos en él un funcionamiento

16 La clave de la tercera persona resulta para Piglia un ejercicio ético. Completamos la cita: “Podríamos hablar de extrañamiento, de *ostranenie*, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese concripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese desconocimiento, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor, el otro soldado, el que muere solo, insultando”. Op. cit. p. 17.

particular de ese desplazamiento que la literatura debe intentar según su propuesta. Croce es un viejo detective que busca la verdad desde un lugar particular, nombra el mundo con su propio lenguaje, sin ataduras, mucho más libre que el joven Renzi y es capaz de dejar su propia voz para escuchar los tonos ajenos. Croce sale de la novela y aparece en varios cuentos posteriores “La música” es uno de ellos. Piglia lo publica primero en el diario *Página 12* (en diciembre de 2013) y luego, forma parte de su *Antología personal* (2014). Dice Croce:

“Suerte que ya no soy más policía”, pensó Croce mientras se alejaba. No podía dejar de pensar en el joven encerrado en la celda. “No tiene a nadie con quien hablar”, pensó mientras salía del presidio y subía al auto y lo ponía en marcha. La ruta estaba medio vacía. “¿Qué podía hacer por el chico?”, pensaba mientras conducía y caía la tarde; la luz de los ranchos ardía, a lo lejos, en el campo abierto, y en el horizonte se oía ladrar los perros, uno y más lejos otro, y después otro. “Los que no salen nunca de la cárcel son los cristianos como éste”, pensaba Croce mientras entraba en el pueblo. Cruzó la calle principal y saludó a los que lo saludaron desde las mesas en la vereda del Hotel Plaza. (PIGLIA, 2014)

Pensamiento y acción en la voz de un personaje que desplaza su yo hacia el pensamiento y el dolor de otro. Eso nos muestra el cuento y nos revela también otro “objeto esencial” del universo pigliano: la ética. El cuento (podríamos haber elegido cualquier otro. Se nos ocurre “La película”) define un modo de lo humano que funciona siempre en relación con la poética de Piglia. Recordemos la frase de Walsh que Piglia elige para explicar su propuesta: “Y después escribe: “Hoy en el tren un hombre decía Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año” Y concluye Walsh: “Hablabla por él pero también por mí.” En esa escena de Walsh, Piglia ve el desplazamiento de uno a otro y lo llama “la experiencia del límite” que se trata, en definitiva, de “una toma de distancia de la palabra propia” (PIGLIA, 2001, p. 16). Croce piensa el dolor y la soledad del muchacho extranjero encerrado en la cárcel, desplaza su propio dolor y su propia soledad y logra el punto de encuentro de lo humano. La acción de Croce es consecuencia de ese modo del pensamiento. Como sabemos, la constitución del personaje literario implica no solo una cuestión estética sino también filosófica acerca de lo humano. Se trata

de ficcionalizar lo que Hanna Arendt ha reconocido como el rango milagroso del “acontecimiento” frente al automatismo de los hechos. “Lo infinitamente improbable” es lo que efectúa una acción y define lo real, nos muestra Arendt (ARENDR, 1991, p. 3)¹⁷.

Jacques Rancière en *El viraje ético de la estética y la política* propone:

Si queremos salir de la configuración ética de hoy, lo que precisamos es devolver a su diferencia las invenciones de la política y del arte, eso también quiere decir, justamente, recusar el fantasma de sus purezas, quiere decir devolver a esas invenciones de la política y del arte su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Este trabajo supone en todo caso una condición esencial, que es sustraer las invenciones de la política y del arte toda teología del tiempo, a todo pensamiento de trauma original o de la salvación por venir. (RANCIÈRE, 2005, p.23)

256

Política y arte pertenecen a la esfera de lo posible y la ética es, entonces, un ejercicio de invención en esos territorios. Piglia nos muestra en Croce esa pureza de las acciones como si fuera el reverso de las cosas, la huella indeleble de lo imperceptible, que nadie sabe, secreto y epifánico, al mismo tiempo. El cuento se cierra con una consecuencia magnífica donde el acontecimiento tiene más relevancia que el autor de la acción que lo provoca. Desplazamiento y límite, recordamos.

Volvemos al epígrafe de nuestro trabajo. La cita de Brecht tiene un nuevo resplandor que las ficciones que Piglia iluminan en esta época de virajes y replanteos. (“Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha”). Como vimos, Piglia ya lo pedía en los años setentas: debatir es generar pensamiento y acción. Su trabajo se cierra con la cita de Brecht¹⁸. Michel Löwy en una entrevista en

17 “Está en la naturaleza de cada nuevo comienzo el irrumpir en el mundo como una “infinita improbabilidad”, pero es precisamente esto “infinitamente improbable” lo que en realidad constituye el tejido de todo lo que llamamos real. Después de todo, nuestra existencia descansa, por así decir, en una cadena de milagros, el llegar a existir de la Tierra, el desarrollo de la vida orgánica en ella, la evolución de la humanidad a partir de las especies animales.

18 Dice Piglia en el final de su artículo sobre Mao: “Abrir una polémica sobre estos problemas parece ser la forma más productiva de hacemos cargo de aquella vieja consigna que Brecht había aprendido en Lenin: “Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha”

Página 12 (noviembre de 2014) parece continuar la reflexión de Piglia en *Los libros*. Para Löwy “El marxismo es el único método, el único instrumento de teoría crítica capaz de inspirar una resistencia crítica contra esta ola de políticas neoliberales desastrosas”¹⁹.

Cuando Martínez Estrada escribe su ensayo sobre Martín Fierro, al referirse a José Hernández elige dos figuras. “Retrato de frente” (ahí cuenta los datos de la vida de Hernández). “Retrato de espaldas” parte de una anécdota. Parece que Hernández enamorado de una señorita se hizo sacar una foto de frente y otra de espaldas, los puso en un portarretrato y se lo regaló a su enamorada. Dice Martínez Estrada que dicen que la señorita, horrorizada, rompió el doble retrato. Fin del romance. Más allá de la misoginia interpretativa de Martínez Estrada sobre la anécdota (Hernández no quería a las mujeres. No parece confirmar esta hipótesis los siete hijos que tuvo más algunos no reconocidos “naturales” como se decía en la época, que le adjudican algunos biógrafos) al ensayista le sirve la figura del autor retratado de espaldas para preguntarse por esa dimensión del “otro”, por ese secreto que permite su gesto literario (el de Hernández), más contundente: darle la voz al otro.

En junio del año 2011, la fotógrafa Alejandra López puso en el Teatro San Martín una muestra titulada “Algunos escritores”. La fotógrafa, en una entrevista, explica que intentó una representación de cada uno de los retratados, una suerte de interpretación, dice,

19 Completamos la cita: “Estas políticas se imponen en Europa, sea con la derecha o con los gobiernos de centroizquierda. Es más o menos lo mismo. Pero el marxismo no ofrece los instrumentos para proponer alternativas. Ahora bien, hay una condición: que el marxismo no se limite a repetir lo que está escrito en los libros de Marx o de Engels. Debemos ser capaces de abrirnos a los nuevos planteos que no estaban previstos por los fundadores. Estos temas van desde la Teología de la Liberación, los movimientos indígenas en América latina hasta, sobre todo, la cuestión ecológica. Esto es fundamental para un socialismo o un marxismo del siglo XXI. El marxismo debe ser actualizado en función de los desafíos, las luchas y los movimientos sociales de nuestra época” Frente a la pregunta del periodista acerca de la posible desaparición de la izquierda, Löwy reconoce que esa probabilidad existe en tanto y en cuanto no debate y no se actualice. “Puede ser que la izquierda desaparezca” entrevista de Eduardo Febbro a Michael Löwy, 2 de noviembre de 2014. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-258906-2014-11-02.html>>.

“en algún aspecto más inasible que el de la mera apariencia”²⁰. Por supuesto, Ricardo Piglia está en esa muestra. Pero tiene dos retratos: uno de frente donde está el escritor, crítico y profesor. El otro retrato es de espaldas (según nos cuenta la autora, ocurrencia del escritor). Si seguimos la línea de análisis de Martínez Estrada respecto a José Hernández, podríamos ver en el retrato de espaldas de Ricardo Piglia algo del orden de lo inasible, profundamente humano, secreto y visible, al mismo tiempo, que el escritor quiere mostrarnos cuando exhibe su figura. Huellas de una ética que vislumbra otra figura: la del poeta, experimentando el mundo. Su ingeniería literaria nos da pistas para pensar esta figura. En *Respiración artificial*, dice Marconi:

“Vinieron unos amigos a comer a casa, trajeron un vino chileno increíble y nos bajamos como seis botellas; después me fui a dormir y a la madrugada me desperté con el poema en la cabeza. Lo anoté tal cual lo había soñado; ahí va, dijo.

Soy
el equilibrista que
en el aire camina
descalzo
sobre un alambre
de púas.”

20 Respecto de la fotografía de espaldas, Alejandra López cuenta: “A veces, incluso, la foto se le ocurre al otro. La de Piglia, por ejemplo, se le ocurrió a él. Yo le había hecho unas fotos que no me gustaban mucho, así que un día lo llamé y le dije que cuando anduviera por Buenos Aires, con un rato libre, hacíamos otras. Esto fue un domingo en la city, vacía: tengo una serie divina. Y dejé ésta, porque a pesar de que está de espaldas, me parece tan reconocible Cfr. LÓPEZ, Alejandra. “Biblioteca del Sur”, en *Radar*, 12 de junio de 2011. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7095-2011-06-13.html>>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. "Qué es la Libertad?". *Zona Erógena*, n. 8. 1991. http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_ZONAEROGENA08/ZE0813.PDF

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós, 1980.

_____. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

_____. *El susurro del lenguaje*. Barcelona – Buenos Aires – México: 1984, pp. 31-32.

BERG, Edgardo. "La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia", en MESA GANCEDO, Daniel (coord.) *Ricardo Piglia: La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2006, p. 35.

BLOCH, Ernest. "El Principio esperanza". Tomos I-II-III. Traducción de Felipe González. Madrid: Aguilar, 1977-1979-1980.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I. 1974. Buenos Aires: Emecé, 1989.

MARX, Karl. "Sobre Shakespeare" en *Engels, Friedrich y Marx, Karl, Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2003, p. 77.

PIGLIA, Ricardo. "Una lectura de Cosas concretas". Buenos Aires: *Los Libros*, n. 6, diciembre de 1969.

_____. "Nueva narrativa norteamericana". Buenos Aires: *Los Libros* n. 11, septiembre de 1970.

_____. "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases", Buenos Aires: *Los Libros*, n. 25, marzo de 1972.

_____. "Hacia la crítica" (Encuesta). Buenos Aires: *Los Libros*, n. 28, septiembre de 1972.

_____. "A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano". Buenos Aires: *Los Libros*, n. 40, marzo-abril de 1975.

_____. "Notas sobre Brecht". Buenos Aires: *Los Libros*, n° 40, marzo-abril de 1975.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1993.

- _____. *Cuentos morales*. Buenos Aires: Espasa Clape, 1994.
- _____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- _____. *Nombre falso*. 1975. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- _____. *Respiración artificial*. 1980. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- _____. “Poéticas de la novela en América Latina”. Berlín: Comppar(a)ison, Meter Lang, 1997.
- _____; ROZITCHNER, León. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) – Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- _____. *Antología Personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. “El viraje ético de la estética y la política”. Santiago de Chile: *Fractal*, 11 de abril de 2005.
- STEWART, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.
- WOLFF, Jorge. “Ricardo Piglia: entre Mao y Las Panteras Negras”. Florianópolis: *Boletim De Pesquisa NELIC*, v. 9, n. 14, Decálogo Piglia – Los libros, 2009.