



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada
anag@ugr.es

Ricardo Piglia: crítica y sociedad

Ricardo Piglia: Criticism and Society

Resumen

El objetivo de este artículo es examinar el dispositivo crítico del escritor argentino Ricardo Piglia, desde sus comienzos hasta sus publicaciones póstumas, para mostrar cómo se conforma uno de los marcos de legibilidad más eficaces de las últimas décadas. Para ello dividimos este trabajo en tres partes: 1) Literatura y sociedad, donde revisamos la influencia de la sociología de la literatura marxista en la formación de Piglia y su participación en tres revistas clave: *Literatura y sociedad*, *Los libros* y *Punto de vista*. 2) Crítica y sociedad, donde analizamos el concepto de ficción y su relación con la verdad, la ideología y lo social en la obra de Piglia. 3) Políticas de la crítica, donde reflexionamos sobre cinco mecanismos del pensamiento pigliano: la crítica de escritor, el ethos vanguardista, la ontología del cruce, la crítica de masas y la crítica materialista.

Palabras claves

Ricardo Piglia, crítica, marxismo, sociología de la literatura, vanguardia.

Abstract

The aim of this paper is to examine the critical device of the Argentinean writer Ricardo Piglia, from his beginnings to his posthumous publications, in order to show how one of the most effective frameworks of legibility of the last decades is shaped. To this end, we divide this work into three parts: 1) Literature and society, where we review the influence of the sociology of Marxist literature in Piglia's formation and his participation in three key journals: *Literatura y Sociedad*, *Los libros* and *Punto de vista*. 2) Criticism and society, where we analyze the concept of fiction and its relation to truth, ideology and the social in Piglia's work. 3) Politics of criticism, where we reflect on five mechanisms of Piglia's thought: writer's criticism, the avant-garde ethos, the ontology of crossing, mass criticism and materialist criticism.

Keywords

Ricardo Piglia, Criticism, Marxism, Sociology of literature, Avant-garde.

El tema de este trabajo se funda en uno de los ejes de reflexión que más interés ha suscitado en la crítica argentina contemporánea: la relación dialéctica entre literatura y sociedad. Y creo que no hay mejor objeto que la poética de Ricardo Piglia para retomar este debate marxista de los años sesenta en la tercera década del siglo XXI. El objetivo es aparentemente sencillo: examinar el funcionamiento del dispositivo teórico pigliano, desde sus comienzos hasta sus publicaciones póstumas, para poner de manifiesto el modo en que se termina conformando uno de los marcos de legibilidad –argentino o argentinista–¹ más eficaces de las últimas décadas.

Parto para ello de dos preguntas que se corresponden con dos momentos históricos que marcan la trayectoria de Piglia: ¿cómo hace inteligible el autor de *Respiración artificial* la problemática de literatura y sociedad en las décadas de los sesenta y setenta, cuando la discusión teórica sobre la posibilidad de una literatura social está en su máximo apogeo? ¿De qué manera apela a lo social la célebre fórmula de ‘crítica y ficción’ que puso a circular Piglia en los ochenta hasta sus últimas obras? Las respuestas que aquí presento están íntimamente entrelazadas, aunque se distingan –por puro afán pedagógico– en tres apartados y tienen como horizonte común la delimitación de los mecanismos que articulan lo que podríamos denominar las *políticas de la crítica* de Ricardo Piglia.

Literatura y sociedad

La vieja fórmula copulativa de ‘literatura y sociedad’² –que es lo mismo que decir literatura y política o literatura e ideología– marcó el debate teórico en la Argentina de los sesenta y setenta, dando paso a una nueva crítica –y a una nueva disciplina: la sociología de la literatura–, que se cifra en un interrogante de raíces marxistas: ¿puede tener la literatura una función social? Para responder a esa

¹ No existe una reconstrucción objetiva del pensamiento crítico argentino, por eso no podemos no entender este horizonte como una labor colectiva.

² Hablar de sociedad no es solo hablar de la realidad sino de la ideología, tal y como la entiende Žizek (1989): como un “sistema social”. Véase también Aguiar et al (2011).

pregunta Hauser escribió tempranamente su *Historia social de la literatura y el arte* (1951); Escarpit, *Sociología de la literatura* (1958); Lukács, *Sociología de la literatura* (1961) y Goldmann, *Para una sociología de la novela* (1964). Pero será el conocido volumen compilatorio de textos de Goldman, Lukács y Leenhardt, entre otros, titulado *Sociología de la creación literaria* (1968), editado en el sello Nueva Visión, el que podemos considerar como uno de los textos fundacionales del interés sociológico en los estudios literarios en la Argentina.

Más tarde, saldrían a la luz en Buenos Aires otras dos compilaciones cardinales: primero, *Literatura y sociedad* (1974),³ un libro colectivo editado precisamente por Piglia con trabajos de Solovev, Macherey, Althusser, Badiou, Guiducci y uno suyo –el único argentino de la nómina– titulado “Mao Tse-tung: Práctica estética y lucha de clases”. Las referencias intelectuales eran Marx, Lenin, Mao y Gramsci y los dos temas principales: el trabajo artístico y la estética, entendidos en función de las nociones de ‘autonomía’, ‘ideología’ y ‘lucha de clases’. Es decir, lo que se disputaba en este volumen era la delimitación y función del objeto ‘literatura’.⁴ Y la segunda compilación es *Literatura y sociedad* (1977) de Altamirano y Sarlo, libro de corte más académico y clásico, que incluye artículos de Lukács, Goldmann, Escarpit, Hauser, Levin, Daiches y Bourdieu. Los dos núcleos en torno a los que pivota son el ‘estructuralismo’ y la crítica ‘sociológica’, es decir: lo que se ponía en disputa era el método ‘literario’. Por esa razón es posible que haya tenido mucha más repercusión en el ámbito universitario que el libro de Piglia, que apenas es señalado como antecedente en los estudios sociológicos argentinos o latinoamericanos.

En líneas generales, observamos que en ese periodo prevalecen dos formas de enlazar lo social con lo literario: o bien estudiar la literatura en la sociedad o

³ El libro sale en el sello Tiempo Contemporáneo, donde Piglia dirige la colección ‘Trabajo crítico’, en la que publica a Sartre, Todorov, Barthes y solo una argentina: Josefina Ludmer con sus *Cien años de soledad: Una interpretación*, que es el primer libro del catálogo.

⁴ No hay que pasar por alto que un año después se publica en Siglo Veinte con el mismo título la compilación *Literatura y sociedad* (1975) de Cesare Pavese, un escritor fundamental en la poética de Piglia (cf. Gallego Cuiñas *Otros*).

estudiar la sociedad en la literatura (Escarpit 40). Esta mirada sociológica marcará profundamente la poética de Piglia –y la del aparato ideológico de su campo intelectual–, cuyos maestros son justamente grandes teóricos sociales como Brecht, Tinianov,⁵ Benjamin y Pavese:

para muchos de nosotros, por medio de Brecht, seguía viva la experiencia de la vanguardia soviética de los años 20. El formalismo ruso, la crítica de Tiniánov [...] Se veía la posibilidad de una relación entre cultura de izquierda y producción artística que no respondiera al esquema del realismo y al esquema mortal de lo que era la poética explícita de los partidos comunistas y de la Unión Soviética en relación con el debate sobre el arte, la crítica literaria, los intelectuales. (Piglia, *La forma inicial* 227)

Esto explica que Piglia participara en la dirección de tres revistas que se avienen a epistemes de la sociología de la literatura tanto en su concepción como en el tratamiento de los temas. La primera se llama justamente *Literatura y sociedad* (1965) y en ella se cristaliza el ejercicio de una crítica beligerante y eminentemente marxista al albur de la conciencia de la época. El objetivo, dice Piglia, es reactivar la “lucha cultural” contra la ideología burguesa y “la inoperancia de los intelectuales de izquierda”. Asimismo, vindica la noción de literatura como modo de iluminar, descubrir o “significar” la realidad. Se separa entonces de la teoría luckasiana del reflejo de lo social en el texto literario para situarse del lado de Goldmann: la literatura no refleja el mundo, sino que es el mundo.⁶ O mejor: la literatura no solo dice qué (cosa) es la realidad, sino que la condiciona, es decir,

⁵ Piglia declara: “Tinianov, que es un crítico que me interesa desde siempre, porque Tiniánov es clave; él funda la línea de la que vienen Benjamin, Bajtín, Mukarovsky, Uspenski. Lo más interesante de la crítica moderna ligada al marxismo y en polémica con el marxismo y con la vanguardia viene de ahí” (Piglia, *La forma inicial* 186).

⁶ Afirma en *Escenas de la novela argentina*: “La literatura no refleja la realidad, sino que muchas veces se anticipa y muchas veces da a juzgar situaciones históricas. Si ustedes releen *Amalia* verán funcionar esto de una manera notable” (40).

opera como la máquina sinóptica de su cuento “El fotógrafo de flores”, que sirve de prólogo a *El último lector* (2005). De otra parte, aparecen ya operaciones que identificamos como ‘piglianas’: introducción de citas falsas –de Marx–, defensa de la escritura como acto político⁷ y poner –por primera vez– en la misma ecuación a Borges y Arlt: la obra y el hombre. El resto de la revista contiene ensayos traducidos de Goldmann, Lukács,⁸ Della Volpe y Pavese.

La segunda revista importante para entender su pensamiento crítico-social es *Los libros*,⁹ donde Piglia publicó ensayos sobre Arlt, Viñas, Brecht, narradores norteamericanos, la ideología marxista de Althusser, el formalismo ruso y el maoísmo. Ahí da a conocer conocidos ensayos como “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (1973) o “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (1974)” donde pone en práctica conceptos althusserianos, muy extendidos en la izquierda marxista de esos años, como ‘producción’, ‘circulación’, ‘consumo’, o ‘aparato ideológico del Estado’. En contra de la autonomía del arte que propugnaba Borges, Piglia apuesta por la política de Arlt, por la “relativa autonomía” del campo cultural,¹⁰ que no puede obviar las condiciones materiales de producción. Su idea de la literatura remite a un “sistema material”, a una literariedad que no es inmanente al texto sino a un modo de lectura y a un trabajo artístico que no depende de lo real ni lo espeja, sino que revela los modos en que las condiciones de posibilidad se inscriben en los textos (Popovitch 209). Esta perspectiva teórica se afianza cuando recibe el encargo de hacer una antología de *Tel Quel*, aunque ya era evidente desde el número uno de

⁷ Esta consigna está en sintonía con una afirmación que hace décadas más tarde en *La forma inicial*: el capitalismo nunca habría inventado la literatura.

⁸ No es baladí que estos dos teóricos ocuparan el centro de la cátedra de literatura argentina de Adolfo Prieto y David Viñas en los sesenta.

⁹ Emprenden el proyecto de *Los libros* Héctor Schmucler –el inventor de la revista– y Piglia, al que se suman en el comité de dirección, Altamirano y Germán García, entre otros. Finalmente renuncian todos y se quedan Sarlo, Altamirano y Piglia, los tres maoístas. En 1975 Piglia abandona la revista por el apoyo de Sarlo y Altamirano a Isabel Perón, y un año después es clausurada por la dictadura. Véase Fernández Cobo (2021).

¹⁰ El impacto de Althusser –junto con Barthes, Lacan, Bachelard y Gramsci– en la nueva izquierda argentina de los sesenta y setenta que conforman Piglia, Sarlo, Altamirano, Germán García, Ludmer y Lafforgue, entre otros, ha sido ampliamente documentado por Popovitch (2014).

la revista, donde incluye a Blanchot, Bataille, Ezra Pound, Foucault y toda la escena teórica contemporánea (cf. Tarcus). Todo ello influyó notablemente en su “modo de leer”, como lo llamaban él y Ludmer, en su forma de hacer y publicar una crítica literaria marxista basada tanto en pensar el objeto literario como producto como en crear sistemas de relaciones o “series” –Tinianov *dixit*–¹¹ estéticas dentro de la tradición, que tienen un efecto social: una “fuerza estética de producción”, tal y como la definía Brecht.

En 1978, Piglia se vuelve a juntar con Altamirano y Sarlo para poner en marcha una tercera revista: *Punto de vista*, cuyo objetivo, en gesto opuesto a *Contorno*, será poner en el centro de la lectura nacional a Borges.¹² La agenda la explica el mismo Piglia:

vamos a revisar la tradición cultural, de la literatura argentina básicamente, y por otro lado hay un debate entre nosotros, una conversación y un debate sobre la tradición marxista, sobre [Georg] Lukács, [Walter] Benjamin, [Bertold] Brecht, Raymond Williams, que no sé si aparece claramente en la revista propiamente dicha, pero tiene que ver con ámbito de discusión que nosotros estamos llevando en ese momento. (en Tarcus 37)

En esta revista circulan conceptos como los de ‘máquina de lectura’ o ‘la lectura como traducción’, esenciales en la construcción del discurso crítico de Piglia. Publicará también en este espacio el primer capítulo de *Respiración artificial* (1980) y el célebre “Ideología y ficción en Borges” (1979).¹³ El uso de la palabra “ideología” en un título que contiene el nombre Borges no es baladí y tiene

¹¹ Piglia declara: “Tinianov, que es un crítico que me interesa desde siempre, porque Tinianov es clave; él funda la línea de la que vienen Benjamin, Bjatín, Mukarovsky, Uspenski. Lo más interesante de la crítica moderna ligada al marxismo y en polémica con el marxismo y con la vanguardia viene de ahí” (Piglia, *La forma inicial* 186).

¹² La revista catapultará al reconocimiento no solo a Piglia, sino a Saer “los dos autores del consenso” y silenciará –no emiten juicio estético– a Aira (Sager 22).

¹³ Luego, en “Borges y la literatura argentina” (1989), Sarlo desgrana esta lectura e incide en el cruce de la cultura europea y la inflexión rioplatense.

una intencionalidad política asentada en la idea de la estética como una ideología, tal y como propone Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1960).¹⁴ No hay que olvidar que en un periodo anterior el grupo *Contorno* había ensalzado a Arlt en oposición a Borges y que la discusión en el campo literario argentino giraba en torno a lo nacional/latinoamericano y a cómo hacer política ‘situada’ con la literatura.¹⁵ Algo que el propio Piglia hizo en su primer libro de cuentos, *La invasión* (1967), para hacer frente a la manera que tiene Borges de entender la ficción, que se había impuesto “como una plaga”: “me diferencio de todos los escritores, que en general le copian hasta el modo de escupir. Nada tampoco con Cortázar, la otra plaga. Temáticamente la influencia es Arlt – demasiadas delaciones” (Piglia, *La forma inicial* 92).

Entonces, ¿por qué una década más tarde pone el foco ‘ideológico’ en Borges? El problema borgiano en el campo argentino de la época es de raigambre política y para resolverlo Piglia no rompe con la tradición para construir una nueva –eso ya lo había hecho Borges–, sino que la re-arma y la condensa para cruzar a Borges (la obra estética) con Arlt (el hombre político), en detrimento de Cortázar¹⁶ –o Sábato– y en favor de su propia poética. Piglia evidencia esta operación crítica en su diario: “Cuando yo llegué a la literatura, la polémica era Arlt contra Borges. Nosotros dijimos: ¿qué pasa si empezamos a ver qué relación hay entre Arlt y Borges? ¿Qué pasa si leemos a Arlt desde Borges? ¿Qué pasa si no leemos a Borges como un escritor europeo sino como un escritor argentino?” (*Un día en la vida* 22). Esta será la bandera que lo haga triunfar como crítico literario en el panorama local:

¹⁴ La idea althusseriana de que la ideología se cristaliza en la materialidad del lenguaje (la lengua como materia prima), donde se produce la unión entre el escritor y las clases populares (e.g., *La invasión* o *Plata quemada*). Aunque a Piglia le interesa esa idea de antes, del formalismo ruso y de Tinianov que arranca con la discusión sobre la lengua y la sociedad.

¹⁵ Dice Piglia en su primer diario: “Al menos ésa es la tradición del Río de la Plata, Macedonio, Felisberto, Borges, el escritor vacila, no entiende bien lo que narra y es la contraparte de la figura despótica del escritor latinoamericano clásico que tiene todo claro antes de empezar a escribir” (Piglia, *La forma inicial* 120). Para abordar el tema de la relación de Piglia con el *boom*, véase Gallego Cuiñas, *Otros*.

¹⁶ Conviven visiones opuestas de Cortázar en Piglia. En sus comienzos –en vida del escritor– fue muy contrario a su obra y a su figura y con el tiempo fue atemperando posiciones.

nacionalizar a Borges y leerlo desde Arlt, pensar –brechtianamente– la forma literaria como una ideología, no el contenido, lo que conduce a una lectura vanguardista de Borges desde lo local, y por supuesto, a su idea del doble linaje.¹⁷ Con este gesto crítico, Piglia cambia para siempre el modo en que se lee la poética de Borges poniéndolo a dialogar con Arlt –que no deja de ser una estrategia de injerto y disolución– para significar el comienzo de la literatura moderna argentina cuyo sello de identidad será la idea de vanguardia como efecto de lectura. Piglia lo tenía claro: “Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (Piglia, *Los años felices* 97). Y el enganche triunfó, paradójicamente, en la ficción, a través del texto “Homenaje a Roberto Arlt” (1975), donde justamente trenza el policial con la crítica literaria mediante mecanismos narrativos borgianos –en la línea de Pierre Menard– que terminarán definiendo su poética: la falsificación, el original, el manuscrito y el lector como investigador.

Sin embargo, el efecto de lectura materialista, anarquista o anticapitalista a la que se aviene esta *nouvelle* es de corte arltiano: la apropiación y el plagio como un modo de pensar la propiedad (privada) intelectual. El cruce entre ambos autores aparece prefigurado desde la atribución de una frase de Borges a Arlt en la cita que da comienzo a *Nombre falso* (1975), libro en que se incluye el relato. Una operación que reproduce cuando también atribuye un texto ‘plagiado’ de Andreiev, “Luba”, a Roberto Arlt, trampa en la que cayeron, como sabemos, algunos críticos –y el catálogo de Harvard University–, dando por real la propiedad intelectual arltiana. Piglia cumple su deseo: “El éxito mayor sería, como en el caso del Pierre Menard de Borges, que los primeros críticos reseñaran la novela como un libro de no ficción” (Piglia, *La forma inicial* 143). Magnífico golpe de efecto borgeano: como cuando Menard fue fichado por la Universidad de Buenos Aires como un autor verdadero o Bioy Casares creyó que Almotásim existía. De ahí que la síntesis crítica

¹⁷ Nótese que Piglia prefiere utilizar linaje, en vez del concepto de serie, que toma de Tinianov y repite mucho para hablar de la doble adscripción de los textos borgeanos. Es obvia su intención de poner en primer plano la cuestión de la sangre y la familia (como también hizo el propio Borges) frente a la artificiosidad de crear un linaje literario “no natural”.

Arlt-Borges se repitiera un lustro más tarde como materia narrativa explícita, ya sin juegos, en *Respiración artificial*, en el magnífico diálogo de Renzi con Tardewski, lo que sin duda condicionó muy positivamente la recepción de la novela. Piglia, como buen discípulo de Borges, había llevado a cabo la lectura más productiva posible para la tradición nacional y para sí, disolviendo la oposición entre figuras antagónicas, no solo en la práctica ficcional sino en la crítica, toda vez que logró nacionalizar a Borges al tiempo que encumbraba a Arlt al nivel de un escritor mundial.

A la vista de lo expuesto, no cabe duda del tipo de crítica y de la estrategia de campo que desarrolla Piglia en estos años: de una parte, toma de Borges la preocupación por los procedimientos literarios y la forma de enunciación aforística y seductora, pero por otra usa a Arlt para situar “la práctica literaria en lo social, en lo colectivo” (Morello-Frosch 112). Para él es cardinal la reflexión sobre la conjunción entre compromiso político y producción intelectual —en el sentido gramsciano—, no al servicio del Estado sino de una ideología. En las tres revistas citadas promueve la función social de la crítica literaria como moduladora de esquemas interpretativos que, desde el presente y la contingencia, *fabrican* el “gusto colectivo”, lo que justifica la batalla entre ideologías dominantes y contrahegemónicas. Sus publicaciones de los sesenta y setenta están orientadas al deseo de desestabilizar la institucionalización del canon, como Borges, para incorporar su propia *política de la literatura* e intervenir en la construcción del valor literario argentino. Gesto propio de la crítica de escritor. Aun así, llaman la atención dos cuestiones: primero, el afán de Piglia por no ser considerado un crítico sino un escritor crítico. Esto se debe a que para él la pregunta importante en campo literario no es “qué es un lector” —o cómo se lee— sino quién lee: “Es decir, nombrarlo [al lector], individualizarlo, contar su historia” (*El último lector* 25). Piglia y Ludmer tienen un “modo de leer” muy parecido —recordemos: la crítica es una forma de autobiografía—,¹⁸ pero la diferencia está en la relación capital/trabajo.

¹⁸ No se ha explorado lo suficiente la relación entre autobiografía y pensamiento crítico en Piglia. Es evidente que cuando el argentino afirma que la crítica es una forma de autobiografía lo que

El salario de Ludmer depende de su estrategia lectora en el mercado académico y el éxito de Piglia de su estrategia ficcional –que pasa por una lectura crítica del campo que le proporciona un lugar para sí– en el mercado literario.

La segunda cuestión que llama la atención es que a Piglia se le considera un extraordinario profesor de literatura. En sus clases magistrales¹⁹ –espacio en que todo escritor tiene que fungir de crítico– Piglia demuestra el notable conocimiento teórico que tiene, fruto de la formación marxista de la etapa descrita. Es cierto que, parafraseando a Gombrowicz, no habla críticamente de la crítica, es decir, no respeta las reglas académicas cuando publica crítica (borra sus marcos teóricos y resalta las marcas de subjetividad) en revistas académicas como *Hispanamérica*. Por el contrario, no silencia sus influencias teóricas (e.g., Althusser, Brecht, el formalismo ruso, Goldmann) en espacios que significan un trabajo asalariado –el cumplimiento de unas reglas– como el aula de literatura. Sus clases y lecturas críticas, mucho más teóricas y politizadas que las de Borges, están centradas en autores²⁰ (e.g., Onetti, Arlt, Arguedas, Macedonio, Borges, Puig, Walsh, etc.), en sus pares, no en temas y problemas del sistema literario. Al menos en apariencia. Lo más lejos que ha llegado en este sentido ha sido al trasvase materialista de la articulación entre literatura y economía, que aborda desde Roberto Arlt. O a la

subraya es que los modos de leer son radicalmente históricos, sociales y están ‘situados’ en “contextos precisos” y responden a procesos –colectivos– de subjetivación. Pero cuando sugiere que *Los diarios de Renzi* son una “autobiografía teórica” (*La forma inicial*, 188): ¿qué quiere decir? De un parte, sabemos que alude al componente ficcional de toda escritura del yo, pero de otra podría significar la articulación literaria de una vida al albur de los modos de producción de un pensamiento crítico concreto, esto es: de lo que he denominado ‘políticas de la crítica’ pigliana.

¹⁹ Buena parte de las clases de Piglia, como se puede comprobar en las que hizo para la televisión pública argentina, están organizadas en función de la performatividad magistral de la figura del profesor que sale a escena, más que en el diálogo con el estudiantado. Incluso me atrevería a afirmar que el diálogo con Piglia siempre tiene la forma de la entrevista como en *Crítica y ficción*, *La forma inicial* o *Escenas de la novela argentina*.

²⁰ Escribe Piglia en el diario: “Me descubro un talento natural, digamos así, para escribir retratos de escritores a los que admiro. Tienen algo de lo que busco en los ensayos (son narrativos), pero están amenazados por la rapidez y tienen ecos de la prosa de Borges. Escribí sobre Truman Capote, Hemingway y Scott Fitzgerald” (Piglia, *La forma inicial* 153).

noción de “ficción paranoica”, que no ha dado, de momento, los frutos esperados – porque no se ha reproducido– en la academia:²¹

Sus textos, fragmentarios, anfibios entre la ficción y el ensayo, y entre los que deben incluirse los reportajes –género al que refuncionaliza de manera sorprendente para diseñar su imagen de escritor/crítico–, son un continuum escandido por hipótesis que, a la vez que se suceden, se remiten entre sí, se citan, dando al sistema apariencia de cierre. Muchas veces estas hipótesis se condensan en una formulación semejante a la de una ‘máxima’, conciliando la convicción y la arbitrariedad, la significación y el efectismo, produciendo iluminaciones cuya validez –como ocurre siempre– se sostiene en el propio sistema que Piglia ha diseñado para contenerlas, y que se relativiza –también como ocurre siempre– cuando se las extrapola del mismo. (Speranza et al. 24)

Crítica y sociedad

El título de este apartado pone en primer plano el doble reemplazo de términos que quiero resaltar: crítica por literatura (literatura y sociedad) y sociedad por ficción (crítica y ficción). Por un lado, Piglia entiende la crítica como una construcción social contingente, y, por otro, la práctica literaria tiene un efecto social en lo real (Piglia, *Escenas de la novela argentina* 14). Desde esta premisa, el proyecto crítico de Piglia se vertebra en tres etapas: la primera sería la mencionada de ‘literatura y sociedad’ de los años sesenta, centrada en el marxismo y en Arlt.

²¹ La práctica profesional de la crítica literaria no le motiva, y aparece en los diarios más como un modo de ganarse la vida: “Estoy tan harto y tan saturado de la crítica literaria que no entiendo cómo pude pasar algunos meses escribiendo sobre Arlt y Borges. No tiene ningún sentido. Solamente cambiando el estilo del trabajo crítico se justifica escribir sobre literatura. No pienso entonces hacer crítica académica. Tomé la decisión en 1966 de abandonar la Universidad (en aquel momento, como ahora, intervenida por los militares) y dejé de lado la carrera académica. Me mantendré firme ahí, a pesar de los razonables consejos de Iris [Josefina Ludmer], que subordina su escritura al estándar académico. Ella tiene todo su derecho, pero no es mi caso” (Piglia, *Un día en la vida* 44).

La segunda correspondería a los setenta, al cruce Borges-Arlt y a la ligazón entre literatura y crítica como marchamo identitario. La tercera arranca en los ochenta con *Crítica y ficción* y llega hasta sus últimas publicaciones póstumas.²² En este periodo la noción de vanguardia va a ser cada vez más relevante, así como la práctica en la esfera pública de una suerte de ‘crítica expandida’ (oral, dialógica, universitaria, etc.) que continúa arraigada en el materialismo y en la forma breve.²³ Se distancia con ello de las modas teóricas propias de la academia (i.e, lo posmoderno, lo poscolonial, los estudios culturales, etc.) para ejercer una suerte de anacronismo epistemológico²⁴ que hunde sus raíces en una sociología de la literatura de corte marxista.

Si nos detenemos en el más efectivo de sus artefactos críticos, el mencionado volumen de *Crítica y ficción* (1986), lo primero que advertimos es la incorporación de la lexía ‘ficción’, que había sido relegada del debate teórico y filosófico de esos años –otro gesto anacrónico– y que Piglia usa para abordar cinco temas: i) la problemática del concepto de ficción²⁵ y su falta de desarrollo teórico; ii) la idea de falsedad a la que se aviene lo ficcional, que trasciende la mimesis y el documento político para apelar a lo social: no se trata del *ser* sino del *parecer*; iii) el carácter auto-reflexivo de la ficción, que “cumple una actividad crítica” (Costa Lima 73); iv) el componente ficticio y parresiástico del ejercicio crítico; v) el modo en que la ficción trasciende lo literario y se inserta en la realidad produciendo sujetos,²⁶ experiencias y “ficciones sociales”:

²² En Princeton deja de publicar crítica, a excepción de *El último lector*. Los volúmenes de *Las tres vanguardias*, *La forma inicial* y *Teoría de la prosa* los saca a la luz cuando ya está de vuelta en Buenos Aires.

²³ En este rubro, sigue la máxima de Borges “Para mantener el interés del lector, hay que hacer los artículos como pequeños cuentos”.

²⁴ El trabajo asalariado del crítico universitario le hace estar sujeto a teorías de moda o epistemes globalmente legitimadas para garantizar el éxito. La corriente marxista, a partir de los ochenta, va perdiendo cada vez más legitimidad hasta quedar afuera del circuito *mainstream*.

²⁵ Abordada por Henry James, tan caro a Piglia, en *The Art of Fiction*.

²⁶ La influencia de Macherey en Piglia es evidente: “Podríamos ver a la historia de la narración como una historia de la subjetividad, como la historia de la construcción de un sujeto que se piensa a sí mismo a partir de un relato, porque de eso se trata, creo. La historia de la narración es también la historia de cómo se ha construido cierta idea de identidad” (Piglia, *La forma inicial* 50).

Pero, entonces, ¿cuál es la especificidad de la ficción?

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un 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 y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) un texto. La realidad está tejida de ficciones. (Piglia, *Crítica y ficción* 11)

Por otro lado, el título de *Crítica y ficción* recuerda al *Crítica y verdad* de Barthes, traducido por José Bianco en 1972, quien a su vez tituló *Ficción y reflexión* su propio libro de 1986. Incluso Piglia remite a Barthes puesto que, como hemos visto, para él tanto la crítica como la ficción trabajan con la verdad, aunque de diferente manera (Fornet 41). Leemos: “La ilusión de objetividad de los críticos es por supuesto una ilusión positivista. La literatura es un campo de lucha. “¿La verdad para quién?” decía Lenin. Esa me parece una buena pregunta para la crítica literaria” (Piglia, *Crítica y ficción* 14). Antes había ensayado otros sintagmas copulativos para aludir a esta misma categoría en los títulos de sus publicaciones – e.g., *Literatura y sociedad* (1974) o *Literatura y crítica* (1987), pero finalmente se decanta por el término ficción, al contrario que Borges, que prefiere el término historia²⁷ siguiendo la línea de Balibar y Macherey:

la idea de ficción se convierte alegóricamente en definición de la literatura *en general*, porque todo texto literario comporta una *fábula* o una intriga, figurada o abstracta [...] basta comprender esta estructura ideológica simple para comprender rápidamente la solidaridad que liga a la definición de la literatura como ficción con un cierto uso de la categoría de *realismo*

²⁷ Me refiero a *Historia universal de la infamia*, *Historia de la eternidad* o *Historia de la noche*.

[...] La literatura no es pues ficción, sino más bien *producción de ficciones*, o mejor: *producción de efectos de ficción*. (en Althusser 37-38)

Esta poética de la ficción se repite hasta el último libro de ensayos de Piglia editado hasta la fecha: *Escenas de la novela argentina* (2022). Aquí encontramos varias “escenas menores” de novelas de Mansilla, Gutiérrez, Arlt, Walsh y Macedonio para reconstruir sus modos de producción: la forma literaria y el contexto social en que fueron escritas. Este volumen, que es una transcripción de las cuatro clases que emitió con título homónimo en la televisión pública en 2012, incluye diálogos con escritores, con creadores, y con el público del plató. El resultado final reconstruye el ambiente de una clase magistral universitaria, combinada con el formato dialógico de la entrevista –igual que en *Crítica y ficción*– como medio crítico. La mirada del historiador se impone y los temas que trata van desde la vida privada a la voz argentina, la información (el periodismo) y la utopía, a tenor de un hilo conductor que se repite en cada clase: la relación de la literatura argentina con la tecnología (el grabador, la fotografía, la radio, el cine, internet).²⁸ Por supuesto, también asoman las dos problemáticas centrales de *Crítica y ficción*: la ficcionalidad del texto –su resolución formal y la idea de espacio- y la oralidad –los relatos sociales y la voz del otro-. A la que se añade la mirada sociológica: “La novela no solamente tiene conexiones con el mundo social, también tiene conexiones con aquello que nos comunica con el mundo social. Es decir, hay una mediación entre el mundo social y la novela [...] La relación del narrador con la realidad está mediada por las historias que circulan en la sociedad” (Piglia, *Escenas de la novela* 79). Piglia en su tercera etapa evita hablar de ideología –prefiere el término menos connotado de ‘crítica’– aunque el ‘efecto de sentido’²⁹ siempre sea

²⁸ La idea de la tecnología de la máquina siempre ha estado en Piglia, heredera del concepto de Shklovsky del arte como dispositivo que genera una experiencia. Podríamos también llevar la comparación a la crítica: la relación de la crítica con la tecnología, televisiva en este caso.

²⁹ “Cuando nosotros decimos ‘sentido’, cuando decimos que la información borra el sentido y que la novela trata de reconstruirlo, nos referimos al sentido de la vida personal” (Piglia, *Escenas de la novela* 128). O incluso: “La narración alude y desplaza, nunca dice de manera directa cuál es el sentido, y ahí se define su forma” (Piglia, *Años de formación* 47).

el mismo: hay una verdad en la novela, en su lenguaje, que se enfrenta al discurso político y que modula la experiencia personal.³⁰ Al cabo, “para un escritor lo social está en el lenguaje” (Piglia, *Escenas de la novela* 154).

Políticas de la crítica

Los actores más importantes en el campo de la crítica argentina contemporánea han sido escritores, entre los que destacan, sin duda, Borges y Piglia. Este último, avezado discípulo del primero (cf. Gallego Cuiñas “El gesto Borges”), ha articulado un marco de lectura que es reproducido por una multitud de epígonos a un lado (en la Argentina: Ferro, Rodríguez Pérsico, Kohan, Laera, Bueno, Alí, Garramuño, Cortés Rocca, De Rosso, Dieleke, Palmeiro, entre muchos otros; en EEUU: Waisman, Demaría, Othoniel, Delgado, Moreno-Caballud) y otro del Atlántico (Orecchia-Havas, Premat, Estrade, González Álvarez y Gallego Cuiñas entre otros). Todo ellos han creado una verdadera comunidad discursiva en torno a una idea materialista de lo literario que privilegia asuntos piglianos como: la ficción en el capitalismo neoliberal, el dinero, la vanguardia, la relación de la literatura con otras artes y tecnologías, el mercado o la figura de autor.

Son pocos³¹ los estudios específicos que existen sobre la faceta de Piglia como crítico (e.g., Fonet, McCracken, Tapia Vásquez, Fernández Cobo, Zuñiga, Villacreses Benavides, Hernández Peñaloza o Vergara) y la mayoría se enfocan en lo mismo: la noción de ‘ficción crítica’, el procedimiento de la hibridación, la crítica como variante del género policial (la figura del detective como investigador³² y del escritor como delincuente) y el uso pigliano de algún teórico, como Benjamin o Brecht. Por mi parte, más que revisar puntualmente cada uno de sus ensayos críticos en cualquiera de sus formatos (artículo, libro, entrevista o grabación), planteo

³⁰ Piglia puntualiza: “La novela sería un género que limita esa dispersión y les da a los acontecimientos la forma de una experiencia” (Piglia, *Escenas de la novela* 121).

³¹ Hay que tener en cuenta que hay centenares de trabajos de investigación sobre Piglia.

³² Esta idea viene de Thomas de Quincey.

analizar los mecanismos que definen lo que denomino *políticas de la crítica* de Ricardo Piglia. A saber:

1) **Crítica de escritor.** Piglia vindica la especificidad crítica del escritor, que ostenta un “modo de leer, un modo de usar los textos, una posición frente a las tradiciones” (*La forma inicial* 180) muy productivo porque renueva la tradición, cuestiona jerarquías literarias (como hizo con Borges y con Arlt) y fomenta cierto gusto (como él mismo hizo con Saer, Puig y Walsh).³³ Además, expone los modos de producción ficcionales del escritor para ponderar la práctica de la lectura de cerca o de la lectura estratégica como valor social.³⁴ ¿Quién mejor que un escritor –o un traductor como dice Piglia-- para llevar a cabo un buen *close reading*? El escritor para Piglia es el mejor crítico, dado que no solo es un lector que escribe o un escritor que lee, sino un *gatekeeper* que desarrolla una “crítica de control”, como diría José Luis de Diego (2001), del imaginario canónico para sí. Es lo que hizo Borges, solo que Piglia lo exaspera incorporando fuentes teóricas, hasta el punto de que su ficción crea un marco de legalidad que deviene en narrativa conceptual o ficción especulativa, cuyos precursores serían Cervantes, Poe y Joyce y en la Argentina, Macedonio, Borges y Saer.³⁵ En paralelo, exhibe una *praxis* crítica que es resultado de sus condiciones de producción, en tanto escritor/profesor que puede prescindir de la marca principal del investigador profesional: las notas a pie de página que desplaza a sus obras de ficción (e.g, *Homenaje a Roberto Arlt*, *Blanco nocturno*, etc.).

2) **El *ethos* vanguardista.** Piglia presenta una nueva función para la tradición literaria argentina que apunta a la vanguardia, entendida desde las consignas de

³³ En todos sus trabajos utiliza una “serie de significación” (Tinianov) de textos y autores que compara, excepto en dos casos a los consagra un libro o un programa completo: Onetti y Borges.

³⁴ Piglia sentencia: “Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico” (*Crítica y ficción* 11).

³⁵ Hay que recordar a este respecto que Saer afirmaba que la mejor crítica es literatura.

Tiniánov, Brecht y Benjamin, que remite a la dialéctica de mercado³⁶ y museo: “La vanguardia ha sido siempre un pelotón de élite que usa una táctica de guerrilla frente al ejército de la *mass media*, que avanza barriando con la cultura moderna” (Piglia, *La forma inicial* 193). Por otra parte, la vanguardia aparece en Piglia más como efecto de lectura que de producción (Kohan 23), puesto que lo que otorga valor es la recepción del texto. O mejor: la vanguardia es un modo de leer que ha caracterizado la tradición nacional argentina en sus usos de la literatura mundial (cf. Gallego Cuiñas, *Otros*). Con esta posición, Piglia distingue el campo argentino del latinoamericano,³⁷ cuyo marchamo identitario es el ethos barroco, no el vanguardista como en el caso rioplatense. Así, “La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí [...] para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de relaciones” (Piglia, *La forma inicial* 225). Y eso es lo que hace Piglia con la noción de vanguardia, que continúa vigente en la actualidad literaria nacional: “la filiación que prospera en Argentina es, vía Borges, la de una identidad dudosa, irónica y contradictoria, heredera de las vanguardias y de Macedonio” (Kohan 21).

3) Ontología del cruce. Se trata de una técnica basada en la fusión de contrarios para otorgar valor, cuyo ejemplo paradigmático es el cruce de Borges con Arlt. Este procedimiento pigliano consiste en desactivar el “combate de poéticas”³⁸ opuestas –propio de la tradición argentina, muy polarizada– para construir un sistema de relaciones donde estéticas encontradas se vinculan a partir de ciertas formas, temas y condiciones de producción. En este punto, Piglia tiene muy presente la definición

³⁶ Las tres vanguardias de Saer, Puig y Walsh resisten al mercado de diferentes formas con “poéticas propias” (Piglia, *La forma inicial* 143). De hecho, aquí la vanguardia se liga a la idea de que la cultura alta cambia gracias a la presión de la cultura de masas (Piglia, *La forma inicial* 147), en la que intervienen los tres autores mencionados.

³⁷ De hecho, explica que el maoísmo le preservó “del latinoamericanismo profesional de los pro cubanos: de esa especie de versión de América Latina que en los años 70 los cubanos promovían desde la revista *Casa de las Américas*” (Piglia, *Años de formación* 228).

³⁸ Piglia llama “luchas de poéticas” a las “maneras de entender la literatura que suponen enfrentamientos, intenciones y que también incluyen elementos de la política en el sentido más amplio, ideas implícitas sobre la sexualidad, el poder” (*Escenas de la novela* 44).

de Tiniánov de tradición como “serie unida ficticiamente”, es decir, lo importante no es la ‘verdad’ sino la apariencia de identidad. Por esta razón, aunque algunas de las afirmaciones de Piglia sean problemáticas, discutibles y carezcan de una argumentación sólida, en sentido teórico-crítico, no ha generado resistencia en el campo argentino. Todo lo contrario: ha hecho de esta *crítica oximorónica* no solo un espectáculo sino una política.

4) Crítica de masas.³⁹ Piglia encarna el ‘giro público’ de lo literario, que tiene como referente la relación de Borges con los *mass media* en la segunda mitad del siglo XX, solo que el papel que interpreta no es el del escritor clásico, como su maestro, sino el del escritor profesor que ordena, ilumina y enseña. La crítica literaria que hace Piglia en los medios de comunicación pone en valor la función social de la crítica (del escritor como crítico), resignificando su “tarea” –en sentido benjamiano– en un momento de cambio cultural en que era necesario hacerlo. La pérdida de influencia de la crítica literaria en la esfera pública se debe –entre una miríada de razones más– al desajuste entre los intereses de la sociedad y los de la academia. Piglia, sin embargo, despoja de elitismo y hermetismo –de vocabulario teórico y técnico, de referencia bibliográficas, etc.– su crítica e invisibiliza sus fuentes para acercarse a la sociedad y distanciarse de la enseñanza de la literatura en la academia argentina, que siempre se ha singularizado por su fuerte impronta teórica.

El formato de mayor proyección mediática de Piglia ha sido el televisivo, principalmente la grabación en 2013⁴⁰ de sus conocidos programas “Borges por Piglia” para la televisión pública argentina, que suman ya más de un millón de visitas en internet. Estos son los hitos extraordinarios que consigue Piglia con su capacidad de transmitir conocimiento y pasión, que en un siglo XXI donde la literatura ha sido desplazada de la esfera cultural por otros formatos ficcionales, el

³⁹ Aunque Piglia no lo mencione explícitamente, igual que habla de la función social, e histórica, de la literatura, en la órbita de Tinianov (*La forma inicial* 187).

⁴⁰ Un año antes, en 2012, en la misma televisión pública Piglia hizo también cuatro programas sobre “Escenas de la novela argentina”.

público se quede enganchado a su teoría literaria y a sus explicaciones sobre Borges. Nociones como “desplazamiento” o “condensación”, sentencias como “su mejor cuento es...”⁴¹ o “Sarmiento es mejor que Borges” y simplificaciones como “Borges usa siempre la misma fórmula” conforman una retórica discursiva, enfática y seductora, que le debe mucho a Borges, y que explica el éxito de Piglia en intervenciones públicas que tienen un impacto social incontestable.

5) Crítica materialista. Piglia despliega una crítica del valor social –confrontada al idealismo de la literatura como expresión de la subjetividad del autor, sin relación con lo histórico– que evidencia la materialidad de lo literario: el trabajo del escritor y la cuestión del dinero, los modos de producción del texto y la economía de mercado (como sucede en *Plata quemada*, *Blanco nocturno* y en algunos cuentos). Más que interesarle las lógicas de circulación y consumo, se detiene en la importancia de las condiciones de producción de la literatura –menciona en este aspecto a Arlt, Walsh y Puig y su tensión con la economía y la escritura profesional (Piglia, *Escenas de la novela* 137)–, la ambigüedad de la propiedad intelectual y el tema de la autoría. Sin nombre, o sin firma, no hay dinero. Las condiciones del mercado en cada época signan la profesionalización del escritor y la naturaleza del trabajo literario, lo que incide en la creación de una figura de autor concreta y en la forma de hacerse con un nombre propio en el campo, como ocurre en *Nombre falso*. Con lo cual, desde la perspectiva del materialismo dialéctico –que Piglia aprende pronto como historiador– deconstruye la ideología romántica del aura y de la creación como inspiración para develar la base material del trabajo del escritor – que tanto preocupaban a Lenin y Macherey– y su vinculación con lo social.

Conclusiones

⁴¹ En la primera clase dijo que era “El Sur”. En la segunda “Tlön, Orbis, Tertius”, aunque en su poética los cuentos que más reescribe y le interesan son “El Aleph” y “Pierre Menard, autor del Quijote”.

¿Qué nombramos entonces cuando nombramos a Ricardo Piglia? Mi hipótesis explicativa no es que Piglia funcione mejor como crítico literario que como escritor, sino que su impacto en el campo literario argentino ha sido mayor como lector de Borges y de la tradición, que como escritor. La manera borgeana, aguda y seductora, de teorizar del profesor Ricardo Piglia⁴² en el ámbito de lo público ha sido muy fecunda entre sus estudiantes, nacionales e internacionales, muchos de ellos profesores de la UBA, que aplican su máquina de lectura – colectiva y reconocible– a múltiples objetos, argentinos y latinoamericanos, extendiendo su legado literario “como una plaga”:

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. (*La forma inicial*, 177)

En otras palabras: las *políticas de la crítica* de Ricardo Piglia funcionan como un laboratorio de hipótesis, estrategias y técnicas que siguen dando distintas respuestas al debate sobre literatura y sociedad. En rigor, la sociología de la literatura de base marxista es la que, desde el principio al final de sus días, ha marcado el sentido de todos sus ensayos: con un pie en lo real y una mano en la ficción.

Bibliografía

⁴² En todos los cursos que ha enseñado: Borges, Onetti, Cortázar, La ficción paranoica, las tres vanguardias, etc., está como una sombra la presencia de Borges, desplazado a otras series (Saer y Walsh), aunque en la que incide más es en la de Borges-Puig (al socaire de la defensa de los géneros populares, la cultura de masas y *Hollywood* que hace Borges en *El Hogar y Crítica*).

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta, 2016.
- Aguilar, Fernando, Alicia García Ruiz y Alberto J. Ribes (comps.). *Entre líneas. Ensayos sobre literatura y sociedad*. CSIC, 2011.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura y sociedad*. Centro Editor de América Latina, 1977.
- Althusser, Louis, Alan Badiou et al. *Literatura y Sociedad*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- _____. et al. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Siglo XXI Editores, 1972.
- _____. Henri Lefebvre y Lucien Goldmann. *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Ediciones Martínez Roca, 1969.
- Costa Lima, Luiz. “De la mimesis y el control del imaginario”. *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, editado por Sergio Ugalde y Ottmar Ette. Iberoamericana, 2016, pp. 57-84.
- De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Ediciones Al Margen, 2001
- Escarpit, Robert et al. *Hacia una sociología del hecho literario*. Edicusa, 1974.
- Fernández Cobo, Raquel. “Ricardo Piglia en *Los Libros y Punto de Vista*: un análisis de la crítica para comprender la ficción”, *Revista Chilena de Literatura*, no. 104, 2021, pp. 523-546
- Fornet, Jorge (ed.). *Ricardo Piglia*. Casa de las Américas, 2000.
- Gallego Cuiñas, Ana. *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Iberoamericana, 2019.
- _____. “El gesto Borges en Piglia”, *Letras*, no. 81, 2020, pp. 245-269.
- Goldman, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Editorial Ayuso, 1975 [1964].
- _____. et al. *Sociología de la creación literaria*. Ediciones Nueva Visión, 1968.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarama, 1978 [1951].
- Hernández Peñaloza, Amor. “Ficción y crítica Sobre el ensayo y la crítica en ‘Nuevas tesis sobre el cuento’ de Ricardo Piglia”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 9, 2007, pp. 175-193.
- Keunen, Bart & Bart Eeckhout (eds.). *The function of Literary Sociology in Comparative Literature*. Peter Lang, 2001.
- Kohan, Martín. *La vanguardia permanente*. Siglo XXI, 2021.
- Lukács, György. *Sociología de la literatura*. Península, 1968 [1961].
- McCracken, Ellen. “Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt”, *PMLA*, no. 106, 1991, pp. 1071-1082
- Morello-Frosch, Marta. “Borges y los nuevos: ruptura y continuidad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 34, 1991, pp. 105-120.

- Pavese, Cesare. *Literatura y sociedad*. Ediciones Siglo Veinte, 1975.
- Perus, Françoise. 1982. *Historia y crítica literaria*. Ediciones Casa de las Américas, 1982.
- Piglia, Ricardo (ed). *Literatura y sociedad*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- _____. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001 [1986].
- _____. *El último lector*. Anagrama, 2005.
- _____. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Sexto Piso, 2015.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Anagrama, 2015.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Anagrama, 2016.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Anagrama, 2017.
- _____. *Escenas de la novela argentina*. Eterna Cadencia, 2022.
- Popovitch, Anna. “Althusserianism and the Political Culture of the Argentine New Left”, *Latin American Research Review*, no. 49, 2014, pp. 203-222.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rodríguez Freire, Raúl. “De la idea a la materia (o sobre la quimera del origen)”. *Políticas y estrategias de la crítica II: ideología, historia y actores de los estudios literarios*, editado por Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette. Iberoamericana, 2021, pp.47-72.
- Sager, Valeria. “El lugar de Aira: algunos desplazamientos en el sistema de lectura de *Punto de Vista*”, *Iberoamericana*, no. 29, 2008, pp. 19-27.
- Speranza, Graciela, Graciela Montaldo y Anibal Jarkowski. 1990. “El estado de las cosas: 20 años de crítica argentina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 31-32, 1990, pp. 9-37.
- Tapiz Vásquez, Claudia M. *El punctum caecum de la crítica literaria La enfermedad del ojo en los detectives de Roberto Bolaño y Ricardo Piglia*. Universidad de Concepción, 2014.
- Tarcus, Horacio. “Introducción general a la crítica de mí mismo. Un diálogo con Ricardo Piglia sobre historia, política y literatura”, *Políticas de la memoria*, no. 19, 2019, pp. 33-65.
- Vergara, Pablo. “La crítica desbordada: el pensamiento de la novela en los ensayos de Ricardo Piglia”. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Universidad Nacional de la Plata, 2012, pp. 1-6.
- Villacreses Benavides, Norman Xavier. *Extrapolaciones: ética literaria y discurso crítico en Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Fernando Vallejo*. University of British Columbia, 2020.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, 1989
- Zúñiga, Carolina M. “Ricardo Piglia: entre la certeza (crítica) y la incertidumbre (ficción)”, *Logos*, no. 21, 2011, pp. 66-81.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

