

# LA EXPERIENCIA DE LA FORMA

## COLECCIÓN LITERATURA

### DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

Juan Montero Delgado

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Barrera López, Trinidad. Universidad de Sevilla

Candau Morón, José María. Universidad de Sevilla

Carrera Díaz, Manuel. Universidad de Sevilla

Delgado Pérez, María Mercedes. Universidad de Sevilla

Falque Rey, Enma. Universidad de Sevilla

Maldonado Alemán, Manuel. Universidad de Sevilla

Montero Delgado, Juan. Universidad de Sevilla

Pérez Pérez, María Concepción. Universidad de Sevilla

Prieto Pablos, Juan Antonio. Universidad de Sevilla

Utrera Torremocha, María Victoria. Universidad de Sevilla

### COMITÉ CIENTÍFICO

Avramovici, Jean-Christophe. Université Paris-Sorbonne

Calvo Rigual, Cesáreo. Universidad de Valencia

Carriedo López, Lourdes. Universidad Complutense

Costa, Virgilio. Universidad Tor Vergata (Roma)

Galván, Fernando. Universidad de Alcalá de Henares

Gargano, Antonio. Università degli Studi di Napoli Federico II

Gibert, Teresa. Universidad Nacional de Educación a Distancia

Gil Fernández, Juan. Real Academia Española

Gómez Camarero, Carmen. Universidad de Málaga

Gualandri, Isabella. Università degli Studi di Milano

Marello, Carla. Università degli Studi di Torino

Marx, Friedhelm. Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Pérez Jiménez, Aurelio. Universidad de Málaga

Puig Montada, Josep. Universidad Complutense

Siguán, Marisa. Universidad de Barcelona

Valis, Noël. Yale University

LA EXPERIENCIA  
DE LA FORMA  
Ricardo Piglia entre prácticas de  
intervención cultural

Raquel Fernández Cobo

LITERATURA  
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2024

# LITERATURA

Nº 174

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

## COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena [Directora de la Editorial Universidad de Sevilla]

Elena Leal Abad [Subdirectora]

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Primera edición: 2024

Motivo de cubierta: Fotografía de Ricardo Piglia © Consorcio Casa de América

© Raquel Fernández Cobo, 2024

© Editorial Universidad de Sevilla, 2024

c/ Porvenir, 27 41013 Sevilla

<https://editorial.us.es> / [info-eus@us.es](mailto:info-eus@us.es)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

DL: SE 2001-2024

isbn: 978-84-472-2554-5

Impreso en papel ecológico.

Maquetación: Dosgraphic s.l. [[dosgraphic@dosgraphic.es](mailto:dosgraphic@dosgraphic.es)]

Impresión: Masquelibros

*Para Julio y Emma,  
mi auténtica experiencia*



# Índice

Índice de abreviaturas . . . . .	11
Agradecimientos . . . . .	13
Introducción . . . . .	19
1. Construir un <i>contratiempo</i> . . . . .	19
2. Hipótesis y estructura . . . . .	27
Capítulo I. Una utopía defensiva. La forma de la crítica . . . . .	43
1. Escritores, intelectuales, revolucionarios . . . . .	43
2. <i>Literatura y Sociedad</i> (1965): el libro como arma revolucionaria . . . . .	54
3. Editorial Tiempo Contemporáneo (1967): los inicios de una poética futura . . . . .	61
4. <i>Los Libros</i> (1969): el fervor revolucionario de la década de los setenta . . . . .	73
5. <i>Punto de Vista</i> (1978): una revista <i>underground</i> . . . . .	93
5.1. Releer a Borges . . . . .	99
5.2. Una poética de la elipsis para reconstruir la izquierda . . . . .	104
6. Elogio de la amistad . . . . .	112
Capítulo II. <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> . La forma de la vida . . . . .	117
1. <i>Los diarios de Emilio Renzi</i> . . . . .	117
1.1. Los prólogos: del pacto al acto . . . . .	124

2. La invención de sí mismo . . . . .	133
2.1. Los dos linajes . . . . .	133
2.2. La ficción del nombre propio . . . . .	138
3. Temas vitales: política, literatura, amor. . . . .	146
3.1. La pose del fracaso y la tentación de suicidio. . . . .	150
4. Crisis de la experiencia . . . . .	154
4.1. Lector de sí mismo . . . . .	162
5. El espacio autobiográfico. . . . .	169
5.1. Hombres de acción . . . . .	176
6. La ilusión es la forma perfecta . . . . .	179
Capítulo III. El escritor como profesor. La forma de la clase. . . . .	185
1. Imaginar un comienzo: La universidad de las catacumbas . . . . .	185
2. «Modos de leer»: la lectura del escritor . . . . .	192
2.1. ¿Qué es un lector? <i>El lector concreto</i> . . . . .	210
2.1.1. Catálogo de lectores imaginarios (pero reales) . . . . .	215
3. La clase como género literario . . . . .	225
3.1. El profesor Emilio Renzi . . . . .	233
4. Espacios del complot . . . . .	240
4.1. La Universidad de Buenos Aires. . . . .	240
4.2. La Universidad de Princeton . . . . .	269
4.3. El profesor en la Televisión Pública . . . . .	285
Conclusión. La última lección del maestro . . . . .	291
Epílogo. Esbozos de una Poética Múltiple, por <i>Carlos Fonseca</i> . . . . .	295
Archivo Piglia profesor . . . . .	301
Índice cronológico de <i>syllabuses</i> . . . . .	301
Bibliografía . . . . .	341



## ÍNDICE DE ABREVIATURAS\*

- Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002: NF  
*La invasión*. Barcelona: Anagrama, 2006: LI  
*Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama, 2007: PP  
*Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001: RA  
*Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001: CYF  
*La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003: LCA  
*Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000: FB  
*El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005: EUL  
*Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010: BN  
*El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013: ECI  
*Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2015: AP  
*Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama, 2015: PRF  
*La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Madrid: Sexto Piso, 2015: LFI  
*Los diarios de Emilio Renzi I. Años de formación*: Barcelona: Anagrama, 2015: AF  
*Los diarios de Emilio Renzi II. Los años felices*: Barcelona: Anagrama, 2016: LAF

---

\* Con la intención de facilitar la lectura de un ensayo tan extenso sobre la figura de Ricardo Piglia, en donde las citas de sus obras y las referencias a ellas son constantes, hemos considerado oportuno establecer un sistema de abreviaturas para los libros en los que es un único autor. Sin embargo, todas sus contribuciones en trabajos colectivos están citadas según las normas APA 7.<sup>a</sup> edición, indicando año y página. La bibliografía completa del autor puede cotejarse al final del ensayo.

*Los diarios de Emilio Renzi III. Un día en la vida*: Barcelona: Anagrama, 2017: UDV

*Las tres vanguardias. Saer, Puig y Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017: LTV

*Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama, 2018: CCC

*Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019: TP

*Escenas de la novela argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2022: ENA

## AGRADECIMIENTOS

Si bien la génesis de este libro se encuentra en el proyecto de investigación predoctoral «Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela» (2018), llevado a cabo en la Universidad de Almería y a cuyos directores, los catedráticos José M. de Amo Sánchez-Fortún y Miguel Gallego Roca, les agradezco profundamente el asesoramiento académico y el apoyo afectivo, lo cierto es que son más de diez años de idas y venidas en torno a la obra de Ricardo Piglia. Versiones preliminares, ahora revisadas, reformuladas y ampliadas, se difundieron en revistas de reconocido prestigio internacional. El texto que abre la introducción del monográfico, «Construir un *contratiempo*», fue escrito a petición de Basilio Baltasar, director de la Fundación Formentor, para un ensayo coral sobre los autores galardonados con el Premio Formentor. Parte del análisis de los diarios de Piglia se publicó en las revistas *Castilla. Estudios de literatura* y *Signa*, bajo los títulos «Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida» (2017) y «Ricardo Piglia: la ficción del nombre» (2020), respectivamente. Otros trabajos sobre la labor crítica y editorial del escritor argentino aparecieron en la *Revista chilena de literatura* (2018 y 2021) y *Versants. Revista suiza de literaturas románicas* (2023). Sin embargo, los relacionados con sus clases en la Universidad de Princeton y Buenos Aires apenas encontraron espacios para su divulgación, a excepción de los primeros y más intuitivos esbozos sobre la relación entre literatura y enseñanza, que salieron en *El Toldo de Astier* (2014) y *Tejuelo* (2015 y 2016). Dado que todo lo que contemplamos bajo una óptica poliédrica experimenta

cambios y evoluciones, el presente monográfico articula y reescribe el cruce entre las tres prácticas medulares que he venido analizando en Piglia: *leer, narrar y ser*.

En primer lugar, no habría podido realizar este trabajo sin el respaldo financiero de mi institución, la Universidad de Almería, la cual me ha beneficiado con un contrato predoctoral del Plan Propio que obtuve entre 2014 y 2018 y de un contrato posdoctoral en 2018, así como de ayudas para realizar estancias de investigación en las Universidades de Málaga, Trento y Berna. Vaya para ella mi gratitud.

También quisiera agradecer muy especialmente a Bénédicte Vauthier, catedrática de Literatura española y directora del Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Berna, por su invitación generosa a colaborar como investigadora asociada en su proyecto *Literatura problemática. Problemática sociodiscursiva de textos en prosa de la Modernidad española* (SNF/ FNS 100012\_188957) (2020-2024). Ante todo, le agradezco encarecidamente el tiempo que pasé en Berna, la oportunidad de leer y escribir sobre lo que amo y el procurarme con cariño el constante estímulo para seguir adelante. Fruto de este trabajo en común es el monográfico colectivo titulado *Modernidades político-estéticas hispanas e historia de los conceptos. Autonomía, engagement, responsabilidad* (2024, Iberoamericana/Vervuert).

Este trabajo tiene asimismo una deuda muy especial con Analía Gerbaudo, profesora de Teoría Literaria y de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad Nacional del Litoral (Argentina), que me enseñó a ver el agua, como sucede en la parábola del escritor David Foster Wallace: *dos peces se topan con otro pez nadando en sentido contrario, quien los saluda y dice, «Buen día muchachos ¿Cómo está el agua?». Los dos peces siguen nadando hasta que después de un tiempo uno voltea hacia el otro y pregunta «¿Qué demonios es el agua?»*. A ella le agradezco que haya creado un espacio para el diálogo transatlántico y transdisciplinar, lo que me ha permitido pensar en compañía y colaborar con el proyecto CONICET *La literatura y su estudio en los espacios nacional, regional y transnacional de circulación de las ideas* (Argentina, Brasil, España, 1945-2020).

Sirva esta ocasión para expresar mi gratitud y admiración intelectual y personal hacia todas las personas que han contribuido de alguna manera al desarrollo de este libro: a Isabel Giménez, por su confianza desde mis años de estudiante y dirigir, junto con Miguel Gallego, las *Jornadas internacionales sobre novela moderna y contemporánea* de la Universidad de Almería, en donde tuve el honor de conocer a Ricardo Piglia en persona; a Manuel

Alberca, cuyos conocimientos y orientaciones teóricas sobre la escritura autobiográfica han sido determinantes en mis estudios; a los piglianos que no dudaron en hablarme sobre el magisterio del escritor: Martin Kohan, Enea Zaramella, Luis Othoniel Rosa y, muy especialmente, a Carlos Fonseca, porque su inteligente y emotivo texto sobre el profesor Piglia aporta un valor incuestionable al presente libro. A Lucía Maudó, mi cuerpo en la Patagonia, le debo la recopilación de los programas de cátedra de Piglia en la UBA; a Ramón Llorens, Mónica Bueno, Eduardo Becerra, Jorge Fornet y Annick Louis, por su lectura minuciosa y generosa de mi tesis doctoral; a mis compañeros queridos de Almería, por enseñarme la importancia del auténtico trabajo en equipo; y a Miguel, siempre presente, porque me dio a conocer al autor que hoy ocupa el centro de mis obsesiones.

Piglia me dijo algo que no olvidaré: «No hay sentimiento mejor que la amistad que nos depara la literatura». Ahora comprendo que, con el paso del tiempo, apreciamos aún más a aquellos con quienes podemos sostener conversaciones literarias a lo largo de los años: María Pérez, Diego Herrada, Adriana Abalo, Luciana Pérez, Francisco Jiménez, José M. González y David Mendoza. También agradezco a los miembros del Club de la lectura de la UAL por nutrirme cada día con sus mensajes, y a mis amigos de «Los cuatro libros» –Miguel Ángel Muñoz, Antonia Moreno y Jesús Ortega– por compartir conmigo un espacio para leer de manera crítica. Es cierto eso que Piglia escribe en *El camino de Ida*: «No estamos solos. Somos muchos».

Por último, la redacción de este libro no habría sido posible sin la paciencia y el apoyo incondicional de mi familia y mis amigas. Mi más sincero agradecimiento y amor van para ellos y Julio César, que ha entendido verdaderamente quién soy.



Así es que no soy un sabio en modo alguno, ni he logrado ningún descubrimiento que haya sido engendrado por mi propia alma. Sin embargo, los que tienen trato conmigo, aunque parecen algunos muy ignorantes al principio, en cuanto avanza nuestra relación, todos hacen admirables progresos.

Platón

Wie man wird, was man ist  
Nietzsche

Llamo experiencia a un viaje hacia el fin de lo posible del hombre. Cualquiera puede no embarcarse en este viaje, pero si se embarca en él, esto supone la negación de las autoridades, de los valores existentes que limitan lo posible.

Georges Bataille





# INTRODUCCIÓN

## 1. Construir un *contratiempo*

Nuestra vida es ordinaria y, a veces, la literatura tiene el poder de transformarla en mítica. Por eso, Carlos Fuentes, en su discurso del Premio Formador de las Letras 2011, pronunció: «una novela no se limita a enseñarnos el mundo. Una novela quiere añadir algo al mundo» (2021: 146); «un novelista puede crear otro tiempo, un *contratiempo*, en el que la realidad puede fundarse con la imaginación» (2021: 148). La obra narrativa de Ricardo Piglia (Adrogué, 1941-Buenos Aires, 2017) ilustra de forma ejemplar cómo la escritura enriquece la *respiración histórica* del mundo señalada por Carlos Fuentes. Bajo el nombre de Emilio Renzi, *un nom de guerre*, Piglia articula todo un proyecto creativo en donde la ficción deviene un modelo de vida. Esta es su apuesta: atreverse a intervenir en la realidad para transformarla. Pero ¿de qué manera puede un escritor intervenir y modificar lo existente? Al respecto, Constantino Bértolo escribió que la realidad es un proceso y lo que no hay también forma parte de la realidad. Y es ahí, afirma, en la construcción de una realidad que no existe pero podría existir, a donde estarían encaminadas tanto la labor del escritor como la del crítico y el editor y, por qué no –añadimos–, la del profesor (Bértolo, 2022: 162). El profesor es alguien que mediante la enseñanza «aspira a construir lo no-real, lo que está por venir y lo que todavía no es» (Piglia, 2000b: 7). Educa con miras para mejorar el futuro. Piglia fue muy consciente del modo en que los textos circulan dentro y fuera del campo literario y, con carácter paciente y estratégico, construyó su

lugar central en el mapa de la literatura latinoamericana y mundial. Su labor como cuentista, teórico, crítico literario, novelista, profesor, ensayista, editor, traductor, guionista cinematográfico y, por supuesto, lector, lo convierten en un verdadero maestro de la literatura. Es en la conjunción y no en la disociación de estas prácticas donde debemos reconocer el valor de toda una trayectoria literaria.

Su formación en Historia es clave para comprender la mirada estrábica y asincrónica con la que batalló la reorganización del canon argentino (v. g. Gnutzmann, 1990a, 1990b; Garabano, 2003). La precisión extraordinaria del cartógrafo moldea su identidad literaria: su habilidad para diseñar genealogías y conexiones entre escritores aliados y hostiles, argentinos y europeos, en contra de cualquier descendencia vertical. «Los nietos permiten saltarnos una generación y todo es entonces más fluido», escribió (Piglia, 2021: 173). En sus textos gravita con tono beligerante la idea de que la tradición es el lugar desde el cual un escritor lee y escribe *contra otros* forjando, de este modo, *fraternidades conflictivas*. Una tradición que va en contra de la tradición, es decir, el escritor que no recorre el camino aprendido, sino que inventa una nueva ruta de viaje capaz de alterar las jerarquías del pasado. Sin duda, el *arte de conversar* para Piglia tiene más que ver con el arte del desacuerdo, pues, como bien aprendió de Borges, «la amistad une; también el odio sabe juntar» (Borges, 2011: 17). Con esta idea como núcleo, podemos hacer un breve recorrido por las consabidas estrategias y los malabarismos conceptuales que han marcado su estilo.

Como escritor y crítico, se iniciará durante la década de los 60 en una efervescente actividad cultural ligada íntimamente a la política, lo que marcará toda su obra narrativa. Se definió a sí mismo como un intelectual marxista que intentó redefinir y modular los postulados de una modernidad latinoamericana que se caracterizaba, precisamente, en ser periférica (extraterritorial). Con «Ideología y ficción en Borges» (1979) funda la lectura izquierdista de Borges que todavía hoy día prevalece en uno y otro lado del Atlántico. Piglia encuentra en la ficción del origen de Borges una metáfora de la cultura argentina, en donde el linaje materno de sangre, «descendiente de fundadores y de conquistadores» y el linaje paterno «de tradición intelectual, ligada a la literatura y cultura inglesa» (1979, 5: 3-6), representan la discordia entre las armas y las letras; entre la civilización y la barbarie. De Borges toma, por tanto, el cruce entre crítica y ficción, entre lo local y lo extranjero. La clave está en no dejarnos engañar: «La política tiende a que esa y sea leída como una o –afirma Piglia–. La ficción se instala en la

conjunción» (1998, 31: 28). Y es ahí donde Piglia, con inteligencia y sagacidad, logra ir un paso más allá de Borges, al hacer de cualquier antinomia una relación productiva, generadora de nuevas tradiciones ligadas a otras literaturas y lenguas. Así, cuando en 1980, durante la última dictadura argentina, publica su primera novela, *Respiración artificial*, logra superar la oposición Borges-Arlt (que sería lo mismo que decir centro y periferia, estética y política o escritura y oralidad) y, con ello, renueva una cultura en donde la falsificación, el robo, la clandestinidad, la traducción como plagio, la combinación de registros, la pérdida y el complot, pasarán a ser la marca del estilo argentino y, por ende, de su poética (v. g. Bratosevich, 1997; Fornet, 2000b, 2007; Corral, 2000, 2007; Demaría, 2000; Berg 2002, 2003; Garabano, 2003; Rodríguez Pérsico y Fornet, 2004; Mesa Gancedo, 2006; Carrión, 2008; González Álvarez 2009; Orecchia Havas, 2012; Romero 2015). Esta filiación de antípodas le permite armar un linaje fértil de autores que tienen la mirada del exiliado; *escritores fracasados* que poseen una relación extraña con la lengua. De ahí la importancia que Witold Gombrowicz tendría para Piglia y sus compañeros de generación, pues no les interesó tanto su obra como ciertas escenas de su vida que usaron como prefiguración de toda una cultura nacional (García, 1979, 2: 12). El escritor polaco vivió en Argentina muchos años por motivos azarosos y publicó una de las grandes novelas, *Trans-Atlántico* (1957), como una especie de tragedia íntima. Representaba el escritor desposeído de su propia lengua que prefirió escribir en un español disperso y fracturado, una lengua marginal, que no se podía equiparar a la lengua dominante de Borges.

Sin embargo, ambos –Borges y Gombrowicz– se habían percatado, según Piglia, de que «no hay una esencia de los textos ni de los géneros, solo hay modos de leer» (AP, 90). Y poniendo en marcha esta lectura estratégica, Piglia piensa y organiza su obra desde la gran tradición de la novela argentina que nace en *Facundo* de Sarmiento para leer, desde esa localización específica, la literatura mundial. Toma de Sarmiento, y también de Borges, el concepto de traducción, entendido como un procedimiento de desplazamientos y atribuciones erróneas que opera como apropiación y nacionalización de la literatura mundial. Y siguiendo esta práctica literaria del «manejo irreverente de las grandes tradiciones europeas» (LTV, 67-69), tejió en su narrativa un entramado de genealogías no exentas de tensión: en *El camino de Ida* (2013) conecta a Tolstói, Conrad y Hudson, pero también a Borges, Walsh y James en *Blanco nocturno* (2010), o a Joyce, Arlt y Macedonio en *La ciudad ausente* (1992). Precursores y contemporáneos conviven a destiempo creando

una infinidad de analogías y anacronismos deliberados que le permiten hablar de otros cuando habla de sí mismo, prefigurando, así, una poética de la dependencia<sup>1</sup>.

Desde su cátedra en Princeton y en Buenos Aires, Piglia transmitió *modos de leer* que actúan siempre en el presente como respuesta a las discusiones literarias y culturales del momento. A partir de los años 90 impartió repetidas veces su conocido curso *Las tres vanguardias* (2017), asociando poéticas tan distantes como las de Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh; una filiación que invita con perspicacia socrática a los estudiantes a pensar en contra de los prejuicios heredados. Impulsó en sus clases lo que llamó «La lectura del escritor»; una lectura que gira en torno al modo en que un escritor lee y usa los textos ajenos para ocupar un lugar en la tradición y, al mismo tiempo, con una lucidez extrema, el modo en que transmitió dicha lectura cambió radicalmente el proceso de recepción de la historia literaria porque, además, supo posicionarse fuera de los mecanismos de consagración de la academia. «La lectura del escritor no debe tomar la forma de una intervención académica, sino buscar los modos de pensar la literatura desde un lugar no estabilizado», anota en *Un día en la vida* (2016: 149). Con actitud vanguardista, usó el espacio académico para fundar discusiones que «no atienden al rumor de los medios de masas» (LFI, 127). Para Piglia la clase, esa práctica microscópica y privada, funciona como un género literario que posibilita pensar otras literaturas futuras. «Escribir no basta, es necesaria la amistad y la conversación literaria», dirá Borges (2015: 171). Así, con la ilusión de construir espacios alternativos, un *contratiempo* –por usar las palabras de Carlos Fuentes–, actuó siguiendo tal consigna como mejor pudo: paseándose con sus estudiantes por los textos de Valéry, Borges, Gombrowicz, Eliot, Brecht o Tinianov; cruzando con fluidez y naturalidad de un referente a otro, estableciendo relaciones desde el objeto más individual del plano hasta sus dimensiones sociales y colectivas y, todo ello, considerando como puente conceptual la tradición del escritor como crítico. Por eso, podríamos decir que Piglia profesor también se acercó a formas casi ilegales –irreverentes– de enseñar y, como resultado, creó un ejército

---

1. Los procedimientos con los que teje dicha poética en la que además de ocupar un lugar central controla el horizonte de expectativas del lector han sido estudiados ampliamente por la crítica que lo ha denominado «sistema Piglia» o «la jugada Piglia» (v. g. Fornet, 2007; Premat, 2009; Romero, 2010).

de profesores y escritores que hoy ocupan cátedras por todas las universidades del mundo, mientras difunden, ramifican y expanden conspirativamente una concepción pigliana de la literatura.

Como editor, estuvo atento al murmullo de la cultura mercantil. A partir de los años sesenta colaboró en Buenos Aires para el sello de Jorge Álvarez (1963-1969), Ediciones La Flor (1966) y, más tarde, para la editorial Tiempo contemporáneo (1967-1977), la cual había conseguido reunir, a comienzos de los setenta, a los nombres más importantes de la intelectualidad argentina: León Rozitchner, Juan José Sebreli, Rodolfo Walsh y David Viñas, entre otros. Allí, Piglia se encargó de coordinar la colección «Ficciones» donde publica la antología *Yo* (1968), cuyo prólogo está incluido en el primer tomo de sus diarios, *Años de formación* (2015), bajo el título «¿Quién dice yo?», haciendo funcionar dicho texto como un protocolo de lectura de su propia poética. Como ya predijo brillantemente Laura Demaría, el lector debe «interpretar a *Yo* como el mejor anticipo de ese diario personal –seguramente hecho de citas– que Piglia ha prometido y promete, algún día, publicar» (2004, 2: 272). En esta antología su operación de relectura es clara: incluye una selección de textos autobiográficos de autores canónicos de la tradición argentina –Mansilla, Paz, Sarmiento, Perón, Macedonio, Rosas, Arlt y Che Guevara– para poner de relieve las relaciones entre estética y política; porque entiende que si hay una política se juega ahí, en el lenguaje; en «los matices del habla y la sintaxis oral» (AP, 128) que se opone a la ficción del lenguaje despolitizado y extemporáneo del Estado.

Pero su operación más estratégica, sin duda, la realizó mediante la colección «Serie Negra» (1969), pues con la traducción del *slang* americano al argot porteño de las novelas de autores como Fredric Brown, James M. Cain, Raymond Chandler, Erle Stanley Gardner o Peter Cheney, entre otros, nacionalizó el género y consiguió generar un nuevo canon que se separaba del modelo de la «novela problema» a la inglesa que Borges y el grupo Sur habían sembrado en Argentina. Además, presentaba una alternativa al realismo mágico que la estética del *boom* había impuesto.

Hacia el final de su vida, cuando regresó a Buenos Aires después de su estadía por más de diez años en Princeton, volvió a intervenir en el campo cultural argentino con la «Serie del Recienvenido» (Colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica, 2012-2015), cuyo gesto homenajea explícitamente a Macedonio Fernández y recupera obras de autores argentinos del siglo XX olvidados para leerlos como inéditos y enseñarnos, de nuevo, que una lectura a destiempo es capaz de generar nuevas tradiciones en el

presente que superan la asincronía de la literatura nacional con respecto a la literatura extranjera<sup>2</sup>.

En definitiva, fue un auténtico heraldo de la cultura que no despreció nunca los caprichos del mercado, sino que se nutrió de ellos para hacer pasar

---

2. Piglia dirige el proyecto de esta colección y prologa sus trece títulos: *Oldsmobile 1962*, de Ana Basualdo (2012); *La muerte baja en el ascensor*, de María Angélica (2013); *Hombre en la orilla*, de Miguel Briante (2013); *La educación sentimental de la señorita sonia*, de Susana Constante (2013); *Vudú urbano*, de Edgardo Cozarinsky (2014); *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos (2014); *Minga!*, de Jorge di Paola (2012); *El mal menor*, de C. E. Feiling (2012); *Nanina*, de Germán García (2012); *¡Cavernícolas!*, de Héctor Libertella (2014); *Cuentos completos*, de Martínez Estrada (2015); *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy (2012); *Gente que baila*, de Norberto Soares (2013). Los trece prólogos de los libros que conforman la serie constatan tres operaciones críticas que se repiten a lo largo de su proyecto autorial: por un lado, Piglia pretende rescatar para la tradición de la literatura argentina libros que tuvieron una circulación menor en un momento en que el sistema literario estaba dominado por Borges y Cortázar; por otro lado, establece relaciones entre los autores de estos libros y la tradición de la literatura mundial. Así, sobre *Nanina*, de su amigo Germán García, escribe: «Frente al rigor impuesto por Borges, frente a la defensa estetizada del cuento de cinco mil palabras como forma pura, *Nanina* recordaba que habría otros modos de hacer literatura y encontraba nuevos espacios para la experimentación y la aventura» (2012: 4); también en el prólogo de *¡Cavernícolas!*, apunta que «como Borges o Calvino, Libertella es un escritor conceptual» (2014: 5); y sobre Martínez Estrada, añade (2015: 4):

Historias de un pesimismo puro, tienen un aire trágico que las aleja de la poética lúdica y exhibicionista que domina nuestra literatura desde Borges y Cortázar. Los relatos sin salida pero serenos de Ezequiel Martínez Estrada acumulan bíblicamente desgracias y desdichas en una sucesión irónica de catástrofes, grotescas y un poco cómicas, a la manera de Flannery O'Connor o de Thomas Bernhard. ¿Cómo entender, entonces, la colocación lateral de estos textos en el escenario de nuestra cultura letrada?

La colección se presenta bajo esta mirada estrábica como las «grandes obras de la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX» para ubicarlas en sincronía con la literatura mundial. De ahí que, en el prólogo de la novela de Briante, sostenga: «Ese modo de narrar viene de Faulkner (o mejor, de la manera de narrar que Faulkner aprendió de Conrad): no se narran los hechos sino los efectos de los hechos» (2013: 5). Asimismo, en cuanto a la tercera operación, Piglia reúne una diversidad de géneros considerados marginales, como el policial o el terror que, de alguna manera, saltan a los grandes modos de narrar, «El relato de terror es la forma más devaluada y más activa de la cultura argentina» (2012: 6), asevera con motivo de *El mar menor*.

Para un análisis exhaustivo de las operaciones críticas que Piglia lleva a cabo como editor de esta colección, véase el trabajo de Macedo, A. (2024). «Operaciones de la crítica. Ricardo Piglia como crítico en la serie del Recienvenido», *Anclajes*, vol. XXVIII, n° 1, pp. 183-196.

la literatura por territorios marginales y formatos no hegemónicos como, por ejemplo, su revalorización del género policial, su participación en la historieta *La Argentina en pedazos*, publicada en la revista *Fierro* a partir de 1984, o su interés en el proyecto de multimodalización de su novela *La ciudad ausente* (1992), en donde su poética rizomática excede la novela misma hacia otros medios y lenguajes: la ópera, el cine o la narrativa gráfica.

Demostó una gran perspicacia para bajar la literatura de las altas esferas y hacer que las palabras circularan a ras del suelo, tejiendo nudos y relaciones imperceptibles por los bares, las librerías, las editoriales e, incluso, la televisión pública. De la misma forma que repetía aquellas palabras de Scott Fitzgerald: «Ahora los novelistas tenemos que ir a Hollywood» (ENA, 202), intervino en los circuitos masivos de comunicación a través de los programas *Escenas de la novela argentina* (2012) y *Borges por Piglia* (2013), pero, siempre fiel a su tono y a su estilo literario, no realizó concesiones al público no especializado. Quizá por ello su prosa resulta tan atractiva, pues, al tiempo que le garantiza al lector cierto grado de intimidad, mantiene la tensión adecuada entre la claridad de su lenguaje y la solidez teórica de las hipótesis originales que plantea, es decir, entre la dicotomía de medios de masas y alta cultura.

Durante sus últimos años, aquejado por la enfermedad ELA (Esclerosis Lateral Amiotrófica), trabajó persistentemente en la reescritura de gran parte de su obra. Publicó *Los casos del comisario Croce* (2018) –personaje este que ya habíamos conocido en *Blanco nocturno* (2010)–; realizó la transcripción de algunos de sus cursos, *Las tres vanguardias* (2017) y *Teoría de la prosa* (2019); y reunió la totalidad de su obra cuentística en *Cuentos completos* (2021). Pero fue con la publicación del último de sus diarios, *Los diarios de Emilio Renzi* (publicados entre 2015 y 2017) cuando concluyó un mito personal y abrió un espacio de lectura que resignificaba toda su obra anterior, dando pie a esa idea borgeana del texto no finito, un *work in progress*<sup>3</sup>. *Los Diarios*, como laboratorio de la escritura y cantera de sus ficciones, convierten su obra en un proyecto inagotable, donde los conceptos de verdad y ficción, origen y final de una narración se ponen en duda o quedan disueltos. Sus diarios no son ni verdaderos ni falsos, pero al mismo tiempo se postulan

---

3. González Álvarez (2021: 67) ha señalado que el gesto de Piglia de supeditar paratextualmente toda su narrativa a la irrupción de un diario postrero resulta de una operación para situarse oblicuamente en la silueta de Macedonio Fernández que, a su vez, está supeditada a la de Borges.

como una verdad misma. Una obra escrita en la frontera. Lo irónico de la cuestión –*la broma mefistofélica*, diría Piglia–, es que escribió sus últimos textos con ayuda de un programa informático que le permitía redactar con el parpadeo de los ojos. Si escribió en algún lugar que «comprender es volver a narrar», él volvería a narrar toda su vida con la mirada, es decir, leyendo. Lectura y escritura se funden durante sus últimos días en una materialización corporal de la metáfora de su propia concepción de lo literario que nos recuerda a la máquina de *La ciudad ausente* (1992); esa pieza estática situada en un museo que conjuga con distintos registros y voces una multiplicidad de historias que se traducen y se reinventan continuamente como el mapa de una ciudad. Desde esta perspectiva, se caracteriza como un narrador urbano, en el sentido más benjamiano del término. Piglia veía la ciudad como una gran fogata donde las narraciones transitan y proliferan de forma oral y colectiva. En su obra narrativa, y muy especialmente en *Los diarios de Emilio Renzi*, encontramos un *mapa sinóptico* de Buenos Aires: los bares, los paseos, las piezas de hotel, pero también un mapa de los afectos: las amistades, el dinero, los linajes literarios, la política, los desengaños amorosos, la literatura norteamericana... En fin, una red de vínculos que, ante todo, dinamizan la tradición para hacerla accesible a un lector que no pretende deslumbrar, sino guiar por los lazos materiales que influyen en la vida de alguien que ha tomado la tenaz decisión de ser escritor<sup>4</sup>.

«Lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño» (EUL, 17), escribió Piglia. Cuando en 2015 recibió el Premio Formentor de las Letras, la enfermedad ya lo había paralizado, aun así, significó que Piglia había ganado la partida y que, con su juego de ajedrecista, había contribuido, más que ningún otro escritor contemporáneo, a forjar aquella *conspiración cultural* que tres editores –Carlos Barral, Claude Gallimard y Giulio Einaudi– imaginaron reunidos en Formentor. Puede que como la mariposa de Chuang Tzu, fue Piglia quién soñó a esos tres editores construyendo un «complot contra el complot». O puede que no. Pero sí me atrevería a afirmar con seguridad que de toda la sinfonía de voces celebradas en dicho galardón es Ricardo Piglia el escritor que

---

4. «Es cierto que mi decisión de ser escritor –escribe en sus *Diarios*– está ligada a la idea de conseguir un trabajo (dar clases, ser editor, dar conferencias). La otra razón alcanza con lo que escribo en estos cuadernos: reflexiones privadas de los modos de hacer y de leer literatura» (UDV, 54).



de manera más ambiciosa ha persistido durante toda su trayectoria literaria en la ilusión de crear una *contrasociedad*; es decir, un grupo de conspiradores encargados de poner en valor el lenguaje y confabular acerca del destino de las culturas del mundo. Piglia siempre estuvo interesado en hacer ver la manera en que la ficción deviene un modelo de vida, pero su auténtico logro estuvo en trascender la figura del escritor para erigirse en un verdadero intermediario cultural. Siempre se mantuvo firme en su poderosa creencia de que para modificar el porvenir necesitaba un gesto: el gesto del crítico o el gesto del profesor de literatura que no solo sabe que la literatura interviene en la realidad, sino que además se esfuerza por tematizar los modos en los que está la ficción en lo real y provoca, estimula e impone ciertos modos de leer: el suyo propio. Les advierto que una vez nos hemos sumergido en sus páginas, no podremos pensar solos.

Para el escritor adroguense la literatura es una rama de la producción material de la vida y, por ello, reflexionó sobre el modo en que una editorial, un aula e, incluso, un escenario de televisión pueden conformar una eficaz fuerza creativa.

## 2. Hipótesis y estructura

Lo que he tratado de justificar en el anterior breve perfil del escritor argentino son los modos en que su obra narrativa en relación con su labor de crítico, profesor y editor, entre otras prácticas, genera un mundo inédito que nos obliga a reconocer el poder cultural de la ficción. Ricardo Piglia no solo nombra, actúa. *Leer, narrar y ser* forman un todo indisociable de la experiencia vivida que va mucho más allá de la ficción. De ahí que no podamos calificarlo simplemente como el gran lector después de Borges, sino como *el último lector*, aquél que encuentra una forma literaria capaz de narrar la vida y al mismo tiempo transformarla. La pregunta, entonces, ya no es cómo leer o escribir después de Piglia –como tantas otras veces nos hemos preguntado acerca de Borges–, sino quién, después de Piglia, sabrá continuar con el *rito inmemorial de transmitir los modos de leer y los saberes culturales* a las generaciones venideras (cf. ECI, 36).

Por tanto, la hipótesis central de este ensayo es que el lenguaje tiene la capacidad de atravesar los tiempos e instalarse en contextos pragmáticos de interpretación donde la escritura no se agota en su propio acto, sino que es un acto social desde donde Ricardo Piglia elabora maniobras

de intervención política a partir de una tensión que tiene su origen en los debates que sostuvo en el campo literario e intelectual de los años sesenta y setenta en Argentina –especialmente, la agitada dicotomía vanguardia estética y vanguardia política–. Postulo que Piglia niega la autonomía de la literatura porque la concibe unida a la vida, la entiende, digamos, como un modo de intervención directa sobre la realidad y defiende, por tanto, su función social. Cabría preguntarnos, entonces, cuáles son esas maniobras de acción, cómo las desarrolla y qué efectos tienen sobre el campo cultural. Son interrogantes que, al fin y al cabo, constituyen *modos de leer* concretos: ¿Desde dónde y contra quién lee Ricardo Piglia? ¿Qué elecciones toma para construir un canon vanguardista de la literatura argentina? ¿Qué significa, en todo caso, ser vanguardista? ¿Qué tipo de relaciones establece Piglia entre la lectura y la vida (entre los «modos de leer» y «los modos de ser»)?

Hemos tratado de acercarnos a estos interrogantes mediante un abordaje múltiple a través de las que hemos considerado las tres maniobras fundamentales para construir una literatura argentina revolucionaria; aquella capaz de intervenir en la sociedad y modificarla. Se trata de tres movimientos u operaciones que nos permitan pensar la literatura, no dentro de los textos, sino fuera de ellos, desde las propias prácticas culturales y analizar, así, la figura errática de *autor* que se manifiesta tanto a nivel discursivo en el espacio literario como de manera real y física en el espacio social de la vida. A) *Prácticas de escritura*: a través de la técnica de la elipsis, las analogías y el desplazamiento –no solo pronominal de un ‘yo’ a una tercera persona como es Emilio Renzi, sino desplazamientos de referencias teóricas e ideológicas–, Piglia construye una literatura que actúa sobre la realidad como utopía defensiva<sup>5</sup>; B) *Prácticas de mediación social*: a través de su prefiguración autorial tanto en su obra como los medios de comunicación –especialmente a través de los programas *Escenas de la novela argentina* y *Borges por Piglia*–, el escritor adroguense participa de manera astuta en los debates públicos de medios que son dominados por Estado elaborando su propio discurso

---

5. Entendemos el concepto de ‘utopía’ como lo ha postulado Ernst Bloch en *El principio esperanza* (1977-1980): esta no se limita a ser un simple juego de la imaginación –como planteó Thomas More–, sino que va más allá y, desde una visión marxista, la considera como una fuerza que impulsa a las personas a buscar un mundo mejor y a luchar por la realización de sus aspiraciones.

de resistencia<sup>6</sup>; C) *Prácticas de enseñanza*: desde su cátedra en Princeton y en Buenos Aires, Piglia difundió su propia concepción de la literatura creando, como señalé, «un ejército invisible» de escritores, críticos y profesores que difunden sus modos de leer dentro y fuera de la Academia. Pienso, por ejemplo, en los escritores Martín Kohan, Carlos Fonseca, Luis Othoniel Rosa o Valeria Luiselli, los cuales fueron en algún momento alumnos de Piglia, pero también en críticos literarios como Edgardo Dieleke, Mónica Bueno, Patricia Somoza o Ana Gallego Cuiñas, siendo esta última quien ha utilizado el método comparatista de Piglia fundado en una mirada «microscópica y estrábica» (2019: 47) para analizar al propio autor.

No trataríamos de categorizar las prácticas de manera autónoma –estudiar a Piglia escritor separado del Piglia crítico o profesor, por ejemplo– sino de ponerlas en diálogo y ver cómo las dinámicas que se establecen entre ellas desestabilizan las jerarquías y generan nuevos parámetros para estudiar la historia literaria en donde se pone de relieve la complejidad de un proyecto ficcional que traspasa los límites de la escritura.

Así, en el primer capítulo, «Una utopía defensiva. La forma de la crítica», tratamos de reconstruir históricamente el trabajo intelectual de un joven

---

6. Esta práctica se analiza desde una vertiente más sociológica que, según los postulados de Jerome Meizoz (2015) y Dominique Mangueneau (2015), entiende como proyecto autorial el resultado de una serie de posturas y posicionamientos del autor a lo largo de su trayectoria y que se pueden rastrear tanto en su obra a nivel discursivo como en otras manifestaciones sociales que «intervienen el proceso de producción, difusión y legitimación de la práctica literaria» (Zapata, 2011: 48). Según Zapata habría tres movimientos inseparables que debemos atender: 1) los modos de inscripción de la presencia autorial en sus textos, 2) las situaciones de enunciación de dichos discursos en tanto que manifestaciones de una posición particular dentro del campo literario y 3) la recepción y modos de circulación de estos. Al respecto, hay dos estudios sobresalientes que analizan el proyecto autorial de Piglia, motivo por el cual voy a focalizar este ensayo la figura del escritor como profesor (véase capítulo III), pero siempre teniendo en cuenta las sinergias que se producen sus relaciones resto de prácticas (Piglia editor, diarista, cuentista, novelista, etc.). Me refiero a los artículos «El gesto Borges en Piglia» (2020) de Ana Gallego Cuiñas, donde analiza desde una lectura materialista ‘la figura de escritor’ a contraluz del mercado para exponer ejemplarmente el modo en que Piglia se apropia del *otro* –de Borges– mediante tres tipos de movimientos posibles del gesto: la postura, la pose y el mito, y al estudio titulado *Una trama familiar: (auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)* (2021), donde el crítico José M. González Álvarez de forma muy aguda analiza cómo y en qué medida autores como Piglia, entre otros, logran imponer una imagen de sí a las instancias de legitimación del campo, cómo estas lo articulan y de qué modo hacen circular el capital simbólico con un objetivo estratégico.

Ricardo Piglia dentro de la vasta y compleja trama social de los años 60 y 70 en Argentina para comprender su posición de lectura (desde dónde lee Piglia). Centraremos el análisis en su contribución a distintas revistas culturales de la época que anuncian los inicios de una poética futura: *Literatura y Sociedad* (1965), *Los Libros* (1969-1976) y *Punto de Vista* (1978-2008), así como su trabajo editorial en *Tiempo Contemporáneo* (1967-1976) bajo la estela de Jorge Álvarez. En el contexto de esa larga década (Gilman, 2003), la posibilidad de escribir era concebida como una nueva «práctica militante» y las revistas estaban vinculadas a grupos de nuevos intelectuales de izquierda que circulaban fuera de las universidades, alrededor de bares, librerías o editoriales que marcaron la política del momento, constituyendo formaciones –por aplicar el término de Raymond Wylliams (1977)– que eran amistades forjadas por el sentimiento político, pero, sobre todo, por un lenguaje común: *el lenguaje del marxismo* fundado por una «nueva izquierda» que buscaba conformar nuevas líneas político-culturales ligadas a la revolución social y la vanguardia intelectual. Nos interesa hacer ver cómo las formaciones de estas revistas tenían una perspectiva global y un modo de aproximarse al significado de las prácticas culturales que anticipaba la globalización del sistema literario.

Los cortes temporales han seguido un orden cronológico en función de las diversas prácticas en las que Piglia participó y su relación insoslayable con los sucesos de violencia política. Asimismo, ante los problemas de recopilación y manejo de fuentes históricas e ideológicas que hemos encontrado a lo largo de este trabajo, nuestro objetivo ha sido, también, ordenar el caos de los textos dispersos y fragmentarios del autor para convertir todo ese archivo en el relato de una vida; de una *experiencia perdida*. En todo caso, las siguientes polémicas en revistas y fuentes testimoniales no constituyen la verdad objetiva de la historia, sino que reconstruyen la subjetividad de aquellos grupos de intelectuales que, como Ricardo Piglia, vivieron y pensaron el presente de una historia personal y, al mismo tiempo, múltiple.

El segundo capítulo está dedicado, como su título indica, al estudio de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016 y 2017). Hemos considerado que merecían ser analizados en un capítulo propio porque, como ha señalado gran parte de la crítica, *Los diarios* son su «obra verdadera» (Fornet, 2007), «la última obra gravitacional y extensa» (UDV, 234), y su mención reiterada en todo tipo de intervenciones a lo largo del tiempo le ha funcionado como estrategia discursiva para construir una lectura metatextual y un juego entre lo autobiográfico y lo ficticio. El diario es su «laboratorio de literatura potencial» (*ibid.*)

que registra la experiencia, pero también la manipula, construyendo una especie de *memoria incierta* heredada de otras lecturas. Así, examinamos en «La forma de la vida» la manera en que el escritor argentino (re)construye continuamente su propia genealogía de *autor* dentro del espacio autobiográfico (Lejeune, 1991, 1994)<sup>7</sup> que obliga al lector a reinterpretar toda su obra

---

7. Aunque para el análisis del espacio autobiográfico en *Los diarios* de Piglia seguimos los ineludibles estudios de Philippe Lejeune (1991, 1994), bien es cierto que «no hay una forma intrínsecamente autobiográfica» (Bruss, 1991: 67). No obstante, los trabajos de Lejeune resultan imprescindibles cuando hablamos de las características de dicho género. Pues, como nos sugiere Alberca, a pesar de las críticas y oportunas matizaciones que se le puedan hacer, es innegable que Lejeune contribuyó a despejar la confusión de los estudios posmodernos, especialmente los de Northrop Frye que «se atrevieron a decretar la imposibilidad de la autobiografía, puesto que no existía ni podía existir sujeto estable, ni introspección verdadera, ni yo unificado, pues ni la memoria resulta fiable ni el lenguaje era otra cosa que un sendero de trampas [...]» (Alberca, 2009: 2-3). Lejeune, de manera precisa, define al género autobiográfico a través de dos principios fundamentales: el principio de identidad y el principio de veracidad. A esto debemos añadir que, en el caso de la literatura en América Latina funciona de un modo distinto pues, como indicó con acierto Manuel Alberca en su artículo «¿Existe la autoficción hispanoamericana?» (2005): «La autoficciones hispanoamericanas se encuentran ligadas a la “crisis del contrato mimético” señalada por Ana María Barrenchea, pues, aunque tienen una apariencia realista convencional, en el fondo cuestionan y subvierten de manera sutil, pero efectiva, los principios miméticos» (2005: 125-126). Efectivamente, la autoficción en la tradición literaria argentina, caso que nos ocupa, viene a cuestionar y denunciar más que ningún otro tipo de literatura un concepto de realidad dominado por una ideología burguesa (cf. de Diego, 2008: 411). En el caso concreto de Piglia, como se verá, la autoficción funciona como un mecanismo de lectura para ironizar el proceso de aprendizaje de la novela de formación y la dominación del pensamiento posmoderno. Advertimos en *Los años felices*:

Al releer estos cuadernos *me divierto* y la musa mexicana *se ríe a carcajadas* con las divertidas aventuras de un aspirante a santo, me dice ella. De acuerdo, exacto, le digo yo, un *libro cómico*, sí, claro, siempre quise escribir una comedia, y al final fueron estos años de mi vida los que consiguieron el toque de humor que andaba buscando, dijo Renzi. Por eso, tal vez, los voy a llamar mis años felices, porque al leerlos y al transcribirlos me divertí viendo lo ridículo que es uno; hice sin querer de mi experiencia una sátira de la vida en general y también en particular. Basta verse de lejos para que la ironía y el humor conviertan los empecinamientos y las salidas de tono en un chiste. La vida contada por el mismo que la vive ya es un chiste, o mejor, le dijo Renzi al barman, una *broma mefistofélica* (LAF, 8; el énfasis es nuestro).

Asimismo, para un desarrollo más amplio sobre los géneros del yo que van de la autobiografía a la autoficción en Piglia, véase el estudio que publiqué en la revista *Castilla*.

anterior como parte de un proyecto «inorgánico y en movimiento» (*ibid.*) que, además de apelar a la dimensión del lenguaje y del simulacro del yo, depende del espacio real y social en el que la «figura de autor» se conforma (*cf.* Meizoz, 2015; Mangueneau, 2014, 2015; Zapata 2011). En ese sentido, la práctica autobiográfica es indisoluble del trabajo mundano de todo escritor, ya que los que llevan un diario no se contemplan a sí mismos como autobiógrafos o diaristas, sino como escritores, pues

pensarían con toda razón que lo que han escrito no es ningún ejercicio rutinario, sino el reto de buscar la verdad, su verdad a través de la escritura. En las últimas décadas la autobiografía ha cambiado de orientación, pues no aspira ni pretende ya contar la vida de una vez por todas, sino de ir produciendo en sucesivos relatos el derrotero de la vida sin ponerle punto final. A esta práctica autobiográfica Lejeune la ha denominado «autobiografía permanente» (Alberca, 2012: 156).

De ahí que podamos considerar *Los diarios* al mismo tiempo como una novela y como un «testimonio real y un documento histórico» (*ibid.*) que invierte la lógica de la ficción: mientras en su obra narrativa introduce fragmentos de su vida, en *Los diarios* hace de su vida una obra<sup>8</sup>. Si Benjamin postulaba que la información había sustituido a la experiencia, Piglia construye un espacio ficcional en el interior del cual la experiencia es posible. Esta es otra de sus utopías defensivas: «El héroe de la novela es aquel que construye un espacio alternativo para zafar ese mundo donde, como dice Benjamin, la experiencia ha muerto y nadie tiene nada personal para contar» (LTV, 55). Emilio Renzi es el héroe que busca la transcendencia, «Es Ahab persiguiendo la ballena blanca. [...] porque persigue algo que le dé sentido a su vida, que lo saque del vacío» (LTV, 64). Y lo único que le permite construir

---

*Estudios de Literatura*. «Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida», n.º 8 (2017), pp. 62-97. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.62-97>

8. «El diario que escribe es para él un laboratorio de literatura potencial. La última obra gravitacional y extensa. Es un conjunto inorgánico y en movimiento; todos los materiales son reales, las palabras han sido previamente vividas por él, en este sentido es un documento antropológico sobre la vida de un terrícola que podría ser usado por un lector de otro planeta para entender los modos de vida de una comunidad humana específica y localizada y fechada con exactitud. La vida o las vidas de un particular que en su lejana juventud apostó todo a la palabra escrita. En ese aspecto es una obra de no ficción, una novela verdadera, un testimonio real y un documento histórico. Esto que dice es una descripción y no un juicio de valor.» (UDV, 234; la cursiva es del original).

esa utopía es entregarle su vida a Emilio Renzi: el nombre propio que se sitúa en los límites fronterizos de la literatura y la realidad.

Además, los géneros autobiográficos tienen un sentido moral tanto para el escritor como para el lector y, por tanto, los lectores generalmente encuentran –a veces buscan concienzudamente– una enseñanza en el registro cronológico de una vida que les sirva de lección. «Alguien escribe yo y el lector se compara» (2010, 122: 9), ha dicho Justo Serna. Y este hecho se potencia cuando el yo que escribe es el mismo que el yo que lee, como sucede con Piglia en el momento de seleccionar parte de sus cuadernos de autor para convertirlos en *Los diarios de Emilio Renzi*. Alguien escribe un diario –decimos nosotros– para entender su vida y aprender de ella mediante su lectura.

*Serie E.* Certeza de que toda mi vida es un *proceso de aprendizaje*, el ensayo de un papel que nunca podré volver a representar. [...] Este cuaderno es una prueba de la precariedad de mi atención: anoto sensaciones confusas que tienen sentido mientras las escribo en el contexto del presente; al leerlas tiempo después, deben valer por sí mismas, actuar más allá de las circunstancias a las que están referidas. En ese sentido un diario es el laboratorio de la literatura, pero en este caso el escritor se pone a prueba frente a sí mismo (LAF, 242; el énfasis es nuestro).

Podemos afirmar que toda su obra narrativa puede leerse como un gran *Bildungsroman* –una novela de aprendizaje– (cf. de Diego 1998, 2000 y 2007) que posiciona a *Los diarios* como la obra vertebral pues –usando las palabras con las que Guattari y Deleuze definieron los *Diarios* de Kafka– «lo atraviesan todo» y es el ambiente desde el cual «no le gustaría salir, como un pez» (2001: 65). Fuera de *Los diarios* el resto de la obra narrativa de Piglia quedaría como «un pez en el hielo»<sup>9</sup>, pues, para el autor argentino el diario es una forma que condensa la brecha entre la literatura y la vida, pero también es el borrador que puede transformar la vida –o las vidas posibles– (cf. CYF, 109). *Los diarios de Emilio Renzi* constituyen el texto fundacional del escritor –el origen– y también el mito, es decir, los sucesos históricos y materiales mediante los cuales un escritor logra legitimarse en el espacio de la literatura.

En el tercer y último capítulo, «El escritor como profesor. La forma de la clase», sostenemos la hipótesis de que, hacia el final de su vida, Piglia reescribió su obra en función de una construcción autorial –con ayuda del

---

9. «Un pez en el hielo» es el título de un cuento de Piglia publicado originariamente en *La invasión* (Anagrama, 2006).

mundo mediático– en la que la figura del profesor está en el centro de la escena. Podemos comprobar cómo sus últimas publicaciones son las transcripciones de varios de sus cursos: *Las tres vanguardias* (2017), *Teoría de la prosa* (2019) y *Escenas de la novela argentina* (2022). Ya en sus publicaciones anteriores podemos rastrear un estilo conversacional marcado por la fuerte presencia de la clase literatura, de ahí que pretenda ubicar sus textos críticos en sus espacios concretos de producción. Tanto su *Antología personal* (2014) o *La forma inicial* (2015) corresponden a una hibridación de textos entre clases dictadas y narraciones ficcionales. También el diálogo Piglia-Saer de 1990, hoy publicado por Anagrama bajo el título *Por un relato futuro* (2015), son conversaciones realizadas en la universidad. Lo que Piglia nos hace ver en la reescritura de su obra es que no se puede pensar la docencia al margen de la experiencia del escritor. Así, cuando en 2015 se vuelve a incluir en *La forma inicial* la clásica «Conversación en Princeton» –publicada originalmente en *Crítica y ficción* (2001)–, esta se inicia con un fragmento inédito en el que su amigo, el profesor Arcadio Díaz-Quñones, le pregunta concretamente sobre sus prácticas de enseñanza. Al respecto, responde Piglia:

Ahora, si pienso en lo que he hecho hasta ahora, diría que básicamente uno enseña lo que hace. No se puede pensar que la enseñanza es algo autónomo, como si hubiera, digamos, «una carrera docente» que estuviera por encima de la experiencia que el profesor elabora a partir de lo que hace. En este caso, para mí se trata de enseñar un modo de leer.

Si sobre algo se han construido mis debates y mis intervenciones en distintos registros de la enseñanza, ha tenido que ver con la discusión sobre modos de leer y con la presunción de que los escritores tienen una forma de leer que todavía no ha sido suficientemente analizada en el marco de lo que podríamos llamar la historia de la crítica o la historia de las lecturas. [...]

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* [...] (LFI, 177-178; la cursiva es nuestra).

Recordemos también que en su último diario subtítulo *Un día en la vida*, construye un relato que condensa la experiencia de lo que ha sido el transcurso de un día cotidiano y feliz. Escribe Piglia: «Tenía que ser un día cualquiera, un día que pudiera reconstruir los momentos esenciales» (UDV, 162).



De todos los momentos de su vida que podría capturar para la eternidad, se detiene en una escena de lectura colectiva entre un profesor y sus estudiantes. Resulta significativo si tenemos en cuenta que *Los diarios* manifiestan un vasto trabajo solitario de un escritor que, encerrado en una habitación de hotel, lee contra otro o contra sí mismo, pero, cuando se trata de seleccionar aquellos momentos capaces de registrar lo que hacía, deseaba y pensaba, de entre todas sus prácticas –el crítico, el editor, el escritor, etc.–, el profesor y la lectura colectiva ocupan un espacio simbólico y metonímico. Si algunos escritores han tematizado la crítica dentro de sus ficciones –pensemos en Bolaño, por ejemplo– Piglia ha tematizado la docencia como una forma especial de la crítica ligada al complot.

Vemos, por tanto, cómo Piglia al final de su trayectoria reorienta sus textos haciendo gravitar la figura del profesor. Y quizá lo hace para advertirnos, entre otros motivos, que las investigaciones literarias deberían tener en cuenta que uno de los modos en que interviene un escritor y un crítico es a través de la docencia y que, por tanto, debe pensarse el discurso literario en el interior de la práctica docente. Pues, como bien afirmó Miguel Dalmaroni «escribimos crítica porque enseñamos literatura en universidades» (2011: 1).

En el contexto actual, la disciplina de Educación Literaria como una didáctica específica que enseña estrategias y habilidades de lectura (Mendoza 2004) juega un papel muy importante en la construcción de un diálogo intercultural y, desde ese paradigma de enseñanza de la literatura, Ricardo Piglia es el ejemplo más claro de escritor comprometido con una propuesta clara de lectura en la que, situando al lector en el gran espacio de la *World Literature*, distingue entre literatura argentina y literatura mundial. Como veremos a lo largo de este libro, se trata de una lectura «de igual a igual» (LAF, 68) donde las obras se reorganizan en un contexto global en el que el lector ya no contempla el subdesarrollo de una modernidad latinoamericana, sino la globalización de una literatura que, al mismo tiempo, es consciente de su estatus de producto cultural.

Este capítulo resulta capital en la medida en que pretendo poner en valor dentro de los estudios literarios el lugar clave del escritor como profesor, pues dicho nuevo espacio, inadvertido hasta el momento por la crítica de Piglia, nos invita a abrir un diálogo que da cuenta de los lugares desde los cuales se ha leído y se lee literatura, es decir, desde qué teorías se lee y se enseña la literatura. Por ello, sería ingenuo pensar que no hay una relación directa entre el escritor, profesor de literatura y un lector especializado en

descifrar tramas ocultas (cf. García-Romeu, 2007: 201), sobre todo si pensamos en los textos de Ricardo Piglia. Ya en *Crítica y Ficción*, conversando sobre Borges, daba cuenta de la existencia de «una gran tradición de ensayos, intervenciones y polémicas de los escritores que forman una suerte de corpus secreto. [...] Esa tradición de la crítica que se aleja de las normas definidas por la crítica establecida» (CYF, 165). No podemos, por tanto, considerar a la crítica especializada –aquella que define espacios, establece tradiciones y categoriza–, sin incluir a aquellos escritores que al mismo tiempo trabajan la crítica como «un espacio de lectura para sus propios textos» (CYF, 153). Es una forma de crítica que surge de la relación directa entre la práctica de escribir y la práctica de enseñar. Basta con ver en estos últimos años la apuesta de las editoriales por publicar la transcripción de las clases y las conferencias de muchos escritores para dar cuenta de la importancia y el creciente interés que tienen no solo para la crítica y la teoría literarias, sino para un tipo de lector que reclama una nueva sensibilidad estética más próxima a la experiencia «real» –vital– del autor. *Clases de Literatura* (2013) de Julio Cortázar, *El aprendizaje del escritor* (2015) y *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires* (2020) de Jorge Luis Borges son ejemplos significativos de ello. Tampoco podemos olvidar algunos trabajos realizados en Argentina que son claros antecedentes de nuestro estudio: Annick Louis publica en *Enrique Pezzoni, lector de Borges* (1999) las clases sobre el escritor porteño dictadas por Enrique Pezzoni entre 1984 y 1988. Por su parte, Daniel Link en *La chancha con cadenas* (1994) sostiene la hipótesis de que existe una mediación ejercida por el crítico, ya sea como ensayista o como profesor, al utilizar la clase como «el lugar de todos los intercambios» (1994: 16). Años más tarde, en 2005, publicó un libro de doce ensayos sobre literatura argentina y crítica política de la cultura titulado significativamente *Clases: literatura y disidencia*. En él, aparecen dos ensayos sobre el papel del crítico literario que es también profesor universitario. Lo que nos parece relevante de este libro es, precisamente, el estilo poco académico de su escritura a la que parece trasladar el estilo oral, disperso y fragmentario de la clase. Es difícil no recordar en este punto a Barthes refiriéndose en su *Lección inaugural* al profesor que «sueña en voz alta su investigación» (2007: 92). Todos estos trabajos ponen énfasis en las mediaciones que se producen entre los distintos campos institucionales y tienen en cuenta, en mayor o menor medida, la posición desde la que el crítico elabora sus hipótesis, es decir, «la clase como el lugar experimental de la crítica» (Link, 1994: 16). Como demuestran los estudios fundacionales de

Analía Gerbaudo (2006, 2009 y 2016)<sup>10</sup>, pilares esenciales para este estudio, las investigaciones literarias a veces olvidan que el propio discurso literario se piensa desde el interior de la práctica docente.

La clase, las «configuraciones didácticas» (Litwin) que un profesor inventa a partir de su propuesta de cátedra, los artículos y ensayos que firma son mediaciones que contribuyen en la formación de tradiciones, de cánones, es decir, de modos de leer y de escribir sobre la literatura, especialmente cuando van dirigidos a futuros formadores (Gerbaudo, 2009: 167).

De Bourdieu aprendimos que cualquier campo es un espacio de lucha de posiciones por legitimar un capital simbólico definido y propio. Por ello, debemos tener en cuenta que los debates de los intelectuales no se restringen únicamente a las intervenciones en revistas o libros, sino que existen otras esferas, especialmente la investigación y la docencia, que debemos atender si queremos reconstruir verdaderamente el escenario en donde se producen los intercambios de conocimiento, las lecturas y los usos de la tradición. Para ello, es necesario analizar un extenso y diverso material que se entreteje con la forma de un relato personal. Ese es también objetivo de este trabajo: justificar la clase como forma –como un género, ha dicho Pigliadentro de los estudios literarios, donde se relacionan y vinculan «los dos modos de usar el lenguaje (escribir y enseñar literatura)» (LFI, 5). Las clases no son solo material pedagógico, sino que, «levemente corregidas, deben ser leídas como los puntos de partida de una discusión» (LAF, 366), pues se constituyen como intervenciones dentro de un marco de prácticas que contribuyen a legitimar conocimientos y maneras de definir el objeto literario<sup>11</sup>. Así ya lo creía el autor argentino cuando anotó en su diario de 1981:

---

10. Las investigaciones de la crítica argentina Analía Gerbaudo (v. g. 2006, 2009, 2010, 2012) destacan el lugar creciente que cobran las investigaciones históricas que, sustentadas en fuentes orales como son las historias de vida y las entrevistas, parten de las biografías de los profesores y de sus materiales de cátedra para reconstruir prácticas de intervención olvidadas. Como arguye Gerbaudo, «las clases de los críticos eran en el momento de su emergencia un material prácticamente olvidado y en buena medida, poco valorado dese el campo literario» (2016: 42-43). El reconocimiento del lugar clave de la crítica en la formación y en las prácticas de los futuros profesores de literatura configura un nuevo campo de estudio dentro de los estudios literarios y, a su vez, participa de la Didáctica de la Literatura.

11. Piglia comenzaba a vislumbrar en esos momentos (años 70) que la discusión era la herramienta y la estrategia docente fundamental para la enseñanza y aprendizaje de la

*Jueves 29 de enero*

Forma de intervención. El tipo de intervención define la forma.

Muchas veces es personal (diarios, cuadernos, conferencias, prólogos). Muchas veces es pedagógica, las clases de Nabokov, el curso de poética de Valéry, los manuales de Pound. Muchas veces es polémica, discusiones, manifiestos, debates, cartas. Muchas veces está en los textos de ficción, basta pensar desde luego en *Don Quijote* y podríamos dedicar una conferencia sólo al análisis de esa novela (UDV, 137).

Por tanto, la palabra ‘intervención’, como arguye Gerbaudo, pretende dar cuenta del alcance de la práctica literaria que se realiza desde distintos lugares, entre ellos, la enseñanza universitaria, en donde el profesor produce una serie de lecturas posicionadas. El profesor produce «políticas literarias» (Gerbaudo, 2017: 106). Ricardo Piglia hace uso de dicha palabra en muchos de sus ensayos: en *Antología personal*, por ejemplo, afirma que esa recopilación de textos incluye «ficciones, ensayos, notas autobiográficas, [e] intervenciones públicas que elaboran y registran imaginariamente experiencias vividas» (AP, 10).

Asimismo, partiendo de la clase como forma de intervención, indagamos en su teoría sobre los *modos de leer* y el modo en que los ponía en práctica tanto en su obra ficcional como en sus seminarios dentro del espacio localizado de la enseñanza universitaria. Nos interesa especialmente ver cómo los *modos de leer* de Ricardo Piglia se relacionan con las prácticas institucionales de lectura que están consagradas en lo que Dalmaroni ha llamado «el campo clásico» (2009)<sup>12</sup>. Con este rubro, el crítico y profesor de la

---

literatura: «me proponen publicar las conferencias. [...] prefiero esperar para que se vea con más claridad en el futuro lo que yo estoy tratando de hacer ahora, un poco a ciegas. Tengo una intuición sobre el modo de intervenir y ser escuchado en una situación tan confusa como ésta» (LAF, 365).

12. Dicho concepto hace referencia a la encrucijada de prácticas y discursos diversos que conforman eso que llamamos «estudios literarios». Además, sirve, a su vez, para problematizar la noción de literatura como «un proceso de prácticas atravesado por una serie particular de contradicciones que a ojos de Rancière la vuelve productiva y cuya historicidad (es decir cuya materialidad sociocultural) sería insensato negar» (Dalmaroni, 2009: 59).

Fuera de las fronteras más estrechas de la corporación profesional, es decir para no pocos historiadores, antropólogos o filósofos, «literatura» sigue representando un problema, una experiencia o, por lo menos, un tipo de escritura –añade Dalmaroni– que tiene mucho en común con la escritura filosófica, algo en común

Universidad de Buenos Aires además de indicar la distancia y la diferencia entre los discursos dentro del campo literario (Bourdieu, 1995), advierte de la subordinación y estrechos límites que existen entre aquellas disciplinas que producen conocimiento dentro de los «estudios literarios» o participan de él. Bajo el concepto de «campo clásico», por ende, se incluyen todas aquellas investigaciones culturales que, como el presente trabajo, toman a la literatura como el foco principal, combinada después con el estudio de otras prácticas. Dicha expresión no remite a una tradición académica, ni a unos métodos establecidos y probados, sino a un modo de identificación, construcción de temas-problema y de vinculaciones entre teoría literaria y otros campos de conocimiento (Dalmaroni, 2009: 63). Ello nos permitirá verificar la hipótesis pigliana de que el escritor como profesor utiliza como base pedagógica unos modos de leer todavía no estudiados lo suficiente por la crítica y demostrar que Piglia hace de dicha hipótesis el fundamento central de sus seminarios, descubriendo así un campo de trabajo inexplorado en el «muy agotado campo de la investigación literaria» (UDV, 136).

Partiendo de estos presupuestos –y siguiendo la estela de los estudios realizados en una «zona de borde» (Gerbaudo, 2009)– nos hemos apoyado, para el análisis crítico de la práctica docente, en los programas de cátedra o *syllabuses* de los cursos de Piglia depositados en los archivos universitarios, además de entrevistas a sus estudiantes, comunicaciones personales mantenidas con el autor desde 2014 hasta 2016 y, por supuesto, su obra narrativa y *Los diarios*. Por su enorme interés, dichos programas se han constituido como apéndice del libro en lo que hemos llamado «Archivo Piglia profesor», pues nos permiten, por un lado, dilucidar en qué sentidos la figura del escritor como profesor utiliza la teoría literaria para inscribir relaciones problemáticas entre literatura y vida; entre literatura y experiencia (cf. Forastelli, 2010) y, por otro, reconstruir temporalmente el escenario y la atmósfera de los grupos de estudio clandestinos a partir de la dictadura del 76; de aquellas clases míticas en las que el maestro entraba al edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle Puan, en Buenos Aires; o aquellas otras en las que se perdía sigilosamente por los pasillos de la biblioteca Fireston, en Princeton. Y todo ello, con la creencia de que un análisis histórico y, en cierta medida, biográfico nos permitirá explicar las operaciones de lectura que Piglia

---

con las narratividades históricas o etnográficas, pero que es preferible no equiparar sin más a la escritura filosófica, historiográfica o antropológica (*ibid.*).

traslada de «la clase» a su poética, y viceversa, pues, desde esa doble localización como profesor en la Universidad de Princeton (Estados Unidos) y en la Universidad de Buenos Aires (Argentina) puso en marcha una gran máquina de leer que le permitió, como ampliamente ha estudiado la crítica pigliana, privilegiar sus propios textos dentro del canon argentino y –más allá de su mera figura de escritor– actuar como un intelectual transformativo (Giroux, 1999). Dos seminarios sintetizarán las bases fundamentales de su actividad crítica: «Las tres vanguardias» (1989, Princeton University) y «El laboratorio del escritor» (1993, Universidad de Buenos Aires).

Con respecto a la selección del corpus, tampoco podemos relegar, siguiendo esta línea pero en un formato televisivo, las clases *Escenas de la novela argentina* y *Borges por Piglia*, emitidas en septiembre de 2012 y 2013 respectivamente. Uno de los objetivos de Piglia como escritor ha sido eliminar ese prejuicio contra la cultura de masas dentro y fuera del espacio académico. Pero también a la inversa: *Las clases tienen mala prensa*, decía Piglia. Y entonces traslada el formato clásico de una cátedra universitaria a la televisión. Asimismo, cuando Piglia llega a la Universidad de Talca a impartir una conferencia lo primero que dice es: «Quisiera hoy no ya dictar una clase magistral como se ha anunciado, sino más bien tener con ustedes una conversación» (AP, 240). Desde esta perspectiva, no existe, digamos así, una «bajada de poética» con respecto a la exigencia que requiere el discurso académico frente a la simplicidad del discurso televisivo. Y esa es, además, una de las cuestiones por las que su prosa puede resultar tan atractiva: la claridad de sus clases y de sus intervenciones públicas, en contraste, al mismo tiempo, con la solidez y densidad teórica de las hipótesis originales que plantea. Piglia no está contra la Academia (o no siempre), sino que para él el espacio académico tiene la ventaja de resistir a los medios de masas. Y escribe: «La academia es uno de los últimos lugares donde es posible construir una discusión política, cultural, de cualquier registro, que no atiende al rumor que viene de los medios de masas» (LFI, 127). Asocia la experiencia del aprendizaje con la memoria personal y organiza la clase como un escenario –un teatro– donde se puedan desarrollar una serie de cuestiones que van desde el objeto más individual hasta sus conexiones con lo social y lo colectivo. Piglia apuesta por la teatralidad como medio de transmisión del conocimiento; como manera para llegar a la verdad. Entonces, la supuesta dicotomía entre los medios de difusión de masas y un medio de difusión del conocimiento como es la clase universitaria parece quedar totalmente resuelta con la forma que ofrece Piglia: la clase como una conversación entre amigos. Se trata de

una apropiación del estilo de Macedonio Fernández, un estilo en el que la forma de la oratoria privada supone un círculo de interlocutores bien conocidos con los que se manejan todos los sobreentendidos y en donde la presencia física del otro define el tono y las elipsis; es –diría González Álvarez (2021)– el gesto de macedonio en Piglia que provoca que dicha intervención tenga un efecto sobre sus oyentes. Resulta, al cabo, «de un trabajo con el tono en el registro de la crítica» (LFI, 180). Así, adapta la televisión a la literatura, y no al revés. Y desestabiliza la jerarquía de los discursos con un objetivo estratégico: difundir sus concepciones de la literatura y proyectarlas –y proyectarse a sí mismo– hacia el futuro. Piglia supo hacer pasar la literatura por territorios y formatos no tradicionales para garantizar *el éxito y la gloria* de su obra en el sentido brechtiano del término.

Llegados a este punto, me parece oportuno contar que, cuando en 2018 finalicé mi tesis doctoral sobre el autor, decidí no incluir las transcripciones de las clases emitidas por la TV pública argentina que había estado realizando durante algunas noches insomnes del mes de enero durante mi estancia de investigación en la Universidad de Trento (Italia) por un motivo que puedo justificar con las palabras del propio Piglia: «El cuerpo es un lugar de presencia» (LFI, 18). Si transcribimos solo el texto verbal, olvidamos que los discursos son también una práctica con el cuerpo donde se pone en juego su lugar y su presencia dentro de espacios más amplios de interpretación que construyen, no solo modos de leer, sino también modos de ser y de transmitir el conocimiento. Por ello, todavía hoy, aun cuando dichos programas ya han sido transcritos y publicados por la editorial argentina Eterna Cadencia, seguiré apoyándome en los documentos visuales para no olvidar que, precisamente, la docencia es una práctica con los cuerpos y que «la relación con lo escrito se efectúa a través de las técnicas, los gestos y los modos de ser. La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción es un espacio, la relación consigo mismo o con los demás» (LFI, 18).

Este trabajo supone, pues, el primer estudio que realiza un abordaje holístico a las prácticas culturales de Ricardo Piglia incluyendo, a su vez, un corpus original e inédito: las clases como género literario. Soy consciente de que existe cierta resistencia en los estudios literarios a incluir objetos de investigación ligados a la Educación Literaria y a la Pedagogía, y de que nuestro objeto de estudio puede resultar heterogéneo y múltiple, pero también tengo la íntima convicción –si bien a veces puede pecar de osadía– de que el sentido o el juicio tienen algo que ver con dicha elección; con la posibilidad

de establecer un lazo de unión entre campos o disciplinas en apariencia distantes. El corpus de esta investigación, nunca inocente y siempre discutible, intenta sacar a la luz las obsesiones del investigador y captar, a su vez, lo inobservado y lo recurrente. En la manera en que delimitamos un *corpus* estamos también insistiendo en una temática y recortando un problema de investigación. La crítica –las interpretaciones, la subjetividad y sus intereses–, sostiene Dalmaroni, producen también el *corpus*, el texto y la práctica misma que se investiga (2009: 69). «Tal vez –cree un esperanzado Ricardo Piglia– los estudios literarios, la práctica discreta y casi invisible de la enseñanza de la lengua y de la lectura de textos puedan servir de alternativa y de espacio de confrontación en medio de esta selva oscura» (AP, 126).



# Capítulo I

## UNA UTOPIA DEFENSIVA LA FORMA DE LA CRÍTICA

A veces los poetas se adscriben a posiciones ideológicas extremas, se hacen católicos, espiritistas, se hacen marxistas o fascistas, para cambiar su poética.

Wystan Hugh Auden

Un escritor no es necesariamente un intelectual,  
un intelectual no es necesariamente un político,  
un político no es necesariamente un revolucionario.  
José Luis de Diego

### 1. Escritores, intelectuales, revolucionarios

Durante la primera década de nuestro siglo, el interés por exhumar antiguas revistas y publicarlas en ediciones facsimilares junto con numerosos estudios monográficos ha demostrado que son un modo de leer y producir literatura que debe estar registrado dentro de una Historia de la Crítica. Las revistas literarias son enclaves culturales y espacios privilegiados donde se pueden leer, mejor que en ningún otro lugar, las polémicas y los debates

de toda una época. Pero también podemos encontrar en ellas el génesis de una poética, de una escritura personal que, sin embargo, se erige bajo un lenguaje común –*un idioma privado*, podríamos decir–. Tal es el caso de la obra de Ricardo Piglia en su relación tanto con las revistas de la década de los 60 y los 70 en Argentina, como con el trabajo de algunas editoriales de izquierda y las clases o grupos de estudio *underground* que construyeron su propio lenguaje como resistencia cultural ante la opresión del Estado, especialmente durante la dictadura cívico-militar conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) (en adelante PRN).

Cuando la universidad fue intervenida por el gobierno militar del general Juan Carlos Onganía en el 66, la actualización y apertura de la crítica tuvo que buscar otros espacios alternativos. De modo que la historia de las revistas está marcada por la historia política del país. En este contexto surgieron un centenar de ellas ligadas a la revolución liberal, a la construcción de células guerrilleras y a la «nueva izquierda»<sup>13</sup>. Las revistas serán asimismo los espacios principales para difundir la «nueva crítica» francesa, la cual apela a un instrumental que conforma nuevos discursos y saberes, entre los que están la antropología estructural, el psicoanálisis lacaniano, el marxismo althusseriano y gramsciano y, sobre todo, la lingüística que, en palabras de Nicolás Rosa, permite acercarnos a «lo concreto real de la obra (hecho de palabras) con un instrumento científico» (*Los Libros*, n.º 1, julio 1969, 7).

---

13. Este resurgimiento y renovación de la política de izquierda llamada «nueva izquierda» se forma con el objetivo de realizar una auténtica crítica marxista del marxismo a través de la perspectiva de la escuela de Frankfurt, lo que dio lugar a una intensa relectura de Engels, Lenin, Trotsky, Mao Tse-Tung y el primer Marx. El académico José Luis de Luis de Diego define a la «nueva izquierda» como

La irrupción de grupos políticos e intelectuales en la Argentina de fines de los cincuenta y los sesenta, como consecuencia de la crisis de representación de los partidos tradicionales, del impacto producido por la Revolución Cubana y de la incorporación de nuevas corrientes de pensamiento que posibilitaron la revisión del marxismo en sus versiones más o menos ortodoxas –en especial Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, pero también Gramsci y los marxistas italianos, entre otros. En rigor, la expresión «nueva izquierda» había surgido en la Europa de mediados de los cincuenta, ligada a la idea de una izquierda no comunista, asociada al marxismo, pero enfrentada a la ortodoxia estalinista, y esa significación fue la que, de algún modo, terminó por imponerse en los nuevos grupos que rechazaban el dogmatismo en el campo de la cultura (2008: 399).

Sobre la nueva izquierda en los 50 y 60, véase Terán (1991).

Entre las más destacadas están *El escarabajo de Oro* (1961-1974)<sup>14</sup>, *Pasado y Presente* (1963-1965)<sup>15</sup>, *Revista de Liberación* (1963-1964) y *Desacuerdo* (1972-1973), en las que colaboraría Ricardo Piglia –aunque en *Pasado y Presente* colaboraría bajo pseudónimo desconocido– y, también, las revistas *La Rosa Blindada* (1964-1968), *Táctica* (1964), *Eco contemporáneo* (1961-1967) y *Nueva Política* (1965), entre otras de menor relevancia. No obstante, nos centraremos en aquellas que dejaron una huella notable tanto en el campo intelectual argentino como en la vida de Ricardo Piglia: *Literatura y Sociedad* (1965), *Los Libros* (1969-1975) y la primera etapa de *Punto de Vista* (1978-2008).

Para conocer cuáles fueron los motivos principales de esa trascendencia, al tiempo histórica y personal, haremos un viaje simultáneo por *Los diarios de Emilio Renzi* y las páginas de dichas revistas, ya que –parafraseando a Nicolás Rosa (1992: VII)– las revistas funcionan como *la autobiografía de la literatura*; como diarios colectivos de aquellos que comenzaron escribiendo una revista y terminaron por escribir una vida. Esto nos permitirá explorar los proyectos que las impulsaron, quiénes las pusieron en marcha y con qué pretensiones. En definitiva, adentrarnos en los discursos de aquella generación de jóvenes que, años más tarde, se convertirán en las figuras centrales del campo intelectual argentino nos ayudará a comprender mejor las relaciones entre literatura y política en la obra particular de Piglia, pero, también, los

---

14. *El escarabajo de Oro*, dirigida por Abelardo Castillo, se destacó por la continuidad con la que fue publicada –un total de treinta y siete números desde mayo de 1961 hasta mayo de 1968–, pero, sobre todo porque en ella se bautizaron los escritores que una década más tarde ocuparían el centro de la escena literaria: Abelardo Castillo, Liliana Heker, Miguel Briante, Vicente Battista, Isidoro Blaisten y, cómo no podía ser de otra manera, nuestro querido Ricardo Piglia. Apostaba por los jóvenes escritores a través de los concursos literarios. «Si se era joven y se escribía en *El escarabajo de Oro* era un buen lugar para comenzar» (Olguín y Zeiger, 1999: 366). La revista volvió a aparecer en 1970 cuando sus colaboradores ya habían forjado un proyecto propio y se habían apartado de la revista. En el primer número de 1970 Liliana Heker abrió una polémica contra Ricardo Piglia por su distanciamiento del grupo y por afirmar que «el cuento es un género reaccionario». Por aquél entonces Piglia ya había publicado su primer libro de cuentos, *Jaulario* (1967).

15. Después de *Los Libros* y *Punto de Vista*, esta fue la revista más importante de la escena cultural de la época. Apareció en Córdoba, dirigida por Óscar del Barco y Aníbal Arcondo. Entre el grupo que lideraba la revista estaban José Aricó, Héctor Schmucler y Juan Carlos Portantiero. Aricó se encargó –como ha señalado de Diego– de la presentación del primer número donde indicaba que el objetivo de la revista era encarnar a «una nueva generación con la que nos sentimos identificados» y construir el sentido socialista del país» (2008: 411).

motivos por los que los estudios de literatura latinoamericana lo sitúan en el centro del canon mundial (cf. Gallego Cuiñas, 2019; Premat, 2021).

Muchas de las revistas de la década de los 60 y 70 están vinculadas con «formaciones» (Williams, 1988)<sup>16</sup> culturales que se construyeron como espacios de expresión colectiva, no solo en el interior de una revista, sino también en la relación entre diferentes publicaciones culturales<sup>17</sup>. Solo era

---

16. En lugar de ‘grupos’, hemos preferido emplear el término ‘formaciones’ siguiendo a Raymond Williams, el cual las define como «los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones» (1988: 139).

17. En 1979 se creó la *Asociación de Revistas Culturales* (ARCA) conformada por *Poddema*, *Ulises*, *Galaad*, *Nova Arte*, *Signo Ascendente*, *Ayesha*, *Cuadernos del Camino*, *Nudos*, *Oeste* y *El Ornitorrinco*, entre otras. Esta última, dirigida por Abelardo Castillo, es de especial importancia por su duración (de 1977 hasta 1986) y por abrir el debate de «los que se quedaron y los que se fueron» durante la dictadura cuando ninguna otra publicación se atrevía a hacerlo.

Durante este tiempo de opresión, el campo intelectual quedó dividido en dos: los que se fueron al exilio y los que se quedaron, permanencia que fue, realmente, otro modo de exilio. Muchos de aquellos intelectuales de izquierda que habían formado parte de *Los Libros* se exiliaron en México y formaron la revista *Controversia*, entre ellos: Nicolás Casullo, Héctor Schmucler, José Aricó, Oscar Terán y Juan Carlos Portantiero. A su vuelta del exilio, los tres últimos se unieron al *staff* de la revista *Punto de Vista*. Y cuando volvió la democracia a partir de 1983, muchos de los que se quedaron –y sobrevivieron– pidieron responsabilidades morales a los que se fueron abriendo un debate que todavía hoy no ha sido cerrado. En la revista *Punto de Vista* Beatriz Sarlo participa del debate en «Intelectuales: ¿escisión o mimesis?», número 25, diciembre de 1985. También el profesor y crítico Saúl Sosnowski realizó en 1984 un Coloquio de intelectuales argentino en EE. UU. conocido como El Coloquio de Maryland, en el que participaron miembros de la revista *Los Libros* y *Punto de Vista*, como Beatriz Sarlo, Noé Jitrik, Luis Gregorich, pero también otros como José Pablo Feinmann, Juan Carlos Martini, el gran León Rozitchner, el historiador Osvaldo Bayer y Tomás Eloy Martínez, entre los más conocidos. El Coloquio se caracterizó por el clima hostil que imprimieron aquellos intelectuales que sentían rencor hacia los que se exiliaron durante la dictadura. Las conversaciones y disputas de aquél encuentro fueron reunidas en Sosnowski, Saúl (1988) (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba.

Por su parte, el académico argentino José Luis de Diego realiza una lectura de dicha polémica veinte años después en su citado trabajo (2001: 192-196).

Por último, también en *Los diarios* de Piglia podemos ver cómo un suceso colectivo atraviesa la experiencia de un individuo concreto:

*Sábado*

Diversas y sucesivas modas han homogeneizado a los intelectuales argentinos: Cortázar (1963-1967), el estructuralismo (1968-1971), el populismo (1972-1974),

posible pensar las prácticas «subalternas» o *underground* en términos históricos, en relación con un contexto de censura y represión fuera de las prácticas institucionalizadas (Margiolakis, 2011: 66). En Argentina, este tipo de prensa se origina en torno a los años 60 –durante el golpe de Onganía, como hemos señalado– aunque fue en la última dictadura cuando estas publicaciones aumentaron considerablemente y, de manera instantánea y espontánea, adoptaron sin discusión la denominación de «subterráneas» o «alternativas». Si bien los autores y colaboradores firmaban bajo pseudónimo, ello no quiere decir que circularan de modo clandestino. Lo cierto es que en muchos kioscos se exhibían paneles completos dedicados a estas revistas, de manera que se formó una zona delimitada respecto de otras publicaciones vinculadas a la «cultura oficial». Es importante la posición de estas revistas *underground* en el mercado simbólico, pues su valor no estaría en el beneficio económico sino en la apropiación simbólica o en la acumulación del capital cultural (Bourdieu, 1995). A diferencia de las revistas comerciales, su financiación no dependía de la publicidad, lo que, como es lógico, les confería mayor grado de libertad a la hora de abordar cualquier tema. Así, desarrollaron polémicas que no podrían ser visibles en otros espacios de intervención crítica y colectiva y, en consecuencia, se convirtieron en un tipo de agente que participó en la producción del valor de la obra de arte y la consagración de un tipo concreto de literatura. Las revistas, por tanto, no eran meros instrumentos de comunicación y divulgación enciclopédica, sino que contribuirían a una auténtica «revolución literaria» (Bourdieu, 1995: 347) en la que transformaron radicalmente la estructura de los gustos de los grupos sociales<sup>18</sup>.

---

hoy esa bandera es el exilio. Todos se van, se quieren ir, huyen, todos dan los mismos argumentos. [...] Me resisto al exilio como alternativa de vida en tiempos difíciles (UDV, 21).

18. Al respecto, Emiliano Álvarez (2016, s. p.) sostiene:

Resultaría importante diferenciar las revistas intelectuales que reivindicán la tradición de las primeras vanguardias del siglo XX, y en cuya estela se piensa siempre que una revista es la aspiración para transformar el estado de cosas existente, de aquellas que siguen los preceptos decimonónicos de concebirlas como un medio de comunicación, cuya función es construir un espacio de la opinión pública, bajo la idea de «tribuna de pensamiento y discusión» o divulgación enciclopédica. También se podría dividir entre las revistas publicadas para el mercado restringido de productores de bienes simbólicos (revistas intelectuales para intelectuales) y revistas dirigidas a un público más amplio, ilustrado pero no productor. Las primeras siguen los preceptos de la invención formal constante, la

Para constatar la importancia de los bienes simbólicos que estas revistas han tenido en el campo cultural argentino es necesario realizar un análisis de los temas y tradiciones que rescatan en relación con una política cultural diferenciada de la cultura oficial. El propio Piglia en *Crítica y ficción*, hablando sobre la revista *Sur* (1931-1992), nos cuenta que a partir de su publicación se empezó a vivir en Argentina lo que designa como «la crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural» (72).

En esos años se multiplican y se diferencian las instancias de consagración. Ha dejado de ser el juicio de los grandes intelectuales (como Cané, Groussac o Lugones) el que consagra a un escritor; esa valorización se construye y está ligada a grupos y a formas cada vez más orgánicas (revistas, suplementos culturales, editoriales). El campo cultural ya no es armónico, es un campo de lucha donde se enfrentan distintas posiciones y tendencias. El público literario se extiende y se diversifica y el sistema es cada vez más complejo (*ibid.*).

Piglia apunta a un escenario en el que, por un lado, la aparición de nuevas revistas en ese «campo de lucha» marcan el fin de la hegemonía de la revista *Sur* sobre la cultura argentina (*cf.* King, 1986: 207-244) y, por otro lado, la posibilidad de escribir era concebida como una nueva «práctica militante», razón por la que todas sus intervenciones girarán en torno –como veremos a lo largo del capítulo– a la función del escritor en la sociedad. No obstante, a pesar de las luchas por la hegemonía cultural, estas revistas pudieron crear lazos sociales de colaboración porque asumían como objetivo crear un frente común basado en un debate explícito en contra de la opresión política<sup>19</sup> y, por lo tanto, trabajaban especialmente sobre los modos de articular las tensiones entre política y estética. Tensiones que, no olvidemos, están en el origen mismo de la literatura argentina; en el modo en que nació y se fundó en ese espacio geográfico el concepto de literatura ligado directamente al discurso monolítico del poder. «Nuestra historia llevó

---

transformación perpetua la novedad necesaria que dinamiza el campo intelectual, mientras que las segundas centran su producción en la cuestión del contenido de la información, cuyo efecto, buscado o no, tiende a fijar lo existente más que a luchar por dar a la luz lo incesantemente nuevo.

19. Sirva de ejemplo la declaración del director de la revista *Ulises*, Horacio Tarcus: «Todo el mundo sabía quién es quién, pero nadie sacaba los pies del plato porque eran los tiempos de la dictadura. Entonces, las actividades se hacían en común y había mucha solidaridad» (Margiolakis, 2011: 79).

al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual» (1965: 1), escribe Piglia, y en el seno de estas circunstancias las revistas giraban en torno a dos debates centrales: primero, la condición y responsabilidad del escritor y el intelectual argentino y, en segundo lugar, la simbiosis entre política y literatura que caracterizó aquellos años. A partir de los 60 se incorporaron dos modelos distintos de escritor: por un lado, los intelectuales franceses Jean Paul-Sartre y Simone de Beauvoir, los cuales instauraron la idea de «compromiso» que difundió con fuerza y eficacia la revista *Contorno*, dirigida por los hermanos David e Ismael Viñas<sup>20</sup>. Por otro lado, el modelo de escritor profesional que persigue la eficacia técnica, que se cifraba en las

---

20. Susana Cella en «Panorama de la crítica» describe las operaciones llevadas a cabo por los integrantes de *Contorno* como el momento inaugural de esa irrupción de la crítica, en donde analizaron la tradición literaria argentina.

*Contorno* –afirma Cella– instauro un modo de lectura que privilegia las fracturas, los momentos de cambio, aquello que pone en cuestión la tradición como algo naturalizado y acriticamente aceptado por las instituciones, sean éstas la Academia o la revista *Sur*; o también tradición crítica de izquierda, sus rígidos cánones literarios (Cella, 1999: 41).

Fue el grupo *Contorno* quien revisó las figuras principales de Arlt, Martínez Estrada, Mallea, Borges o Quiroga. Sobre todo, reivindicaron a los dos primeros como escritores centrales de la literatura argentina.

La relectura de Arlt no se trató exclusivamente de un gesto legitimador de *Contorno* sino más bien de una especie de «necesidad» interna en la serie literaria, de un movimiento retroactivo pulsado por la exigencia de encontrar dentro de la literatura argentina una figura que pudiera ser reivindicada como precursora de interrogantes y tendencias que no hallaban todavía una conformación (1999: 43).

Uno de los objetivos de *Punto de Vista* fue destacar la vigencia del programa de *Contorno* respecto a la revisión crítica del pensamiento, la literatura y la política nacional. En cuanto al caso particular de Ricardo Piglia, podemos afirmar que este realizó sus primeras lecturas influenciado por la revista *Contorno*. Por ese motivo, en *Años de formación* podemos corroborar que leyó antes a Arlt y a Martínez Estrada que a Borges, por ejemplo. De hecho, el primer texto crítico que Piglia escribe es un trabajo académico sobre los cuentos de Martínez Estrada para la asignatura de Introducción a la Literatura:

*Lunes 8 de agosto* [diario 1960]

Estoy asombrado, la profesora de Introducción a la Literatura dijo en clase que mi trabajo sobre Martínez Estrada era lo mejor que había leído desde que está en la Facultad. Lo van a publicar en la revista de Humanidades. Me dio mucho trabajo escribirlo y no me parece tan bueno. Al mismo tiempo, indiferencia ante el elogio, la escuché como si hablara de otro. [...] (AF, 88).

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

Si no todos los grandes escritores fueron grandes intelectuales, ¿qué condiciones se debían dar en el momento para que lo primero confluya también en lo segundo? De Diego expone como ejemplo para explicar tal condición la conocida controversia Cortázar-Borges. Explica que Cortázar, por las altas connotaciones políticas de *El libro de Manuel* (1970), fue tachado negativamente de intelectual a partir de su publicación. En cambio, a Jorge Luis Borges se le consideraría extrañamente un intelectual por sus ensayos, como sabemos, distanciados de una politización explícita. Aunque la oposición entre ambos escritores es mucho más problemática y no entraremos aquí en la cuestión, a grandes rasgos, lo que se le recriminaba a Cortázar era su asunción del compromiso en cuanto que escritor –y no en cuanto hombre–, porque ello hacía que su literatura se viera dependiente de la política y perdiera su autonomía como obra artística<sup>21</sup>. El escritor debe crear una obra autónoma, pero como intelectual debe participar activamente en los hechos de interés colectivo, «denunciando las situaciones de injusticia, asumiendo la defensa de los desposeídos, colaborando en la construcción del socialismo» (de Diego, 2001: 27). Desde un punto de vista subjetivo, Ricardo Piglia en sus diarios de *Años de formación* realiza una reflexión que esclarece el motivo de tal oposición:

Interesante en la literatura actual la oposición entre el artista y el intelectual, vistos como incompatibles. Cada uno de ellos arrastra sus carencias: el artista

---

21. La oposición Borges-Cortázar señala varias cuestiones. Una de ellas, el clásico debate de los que se fueron y los que se quedaron durante la dictadura (véase nota 18 de este ensayo), pues tanto a Cortázar como a otros escritores del *boom* –especialmente a Vargas Llosa, Fuentes y García Márquez– se les criticó por opinar de los problemas de Latinoamérica desde su cómodo sillón europeo.



siempre inspirado suele ser habitualmente un canalla que imagina que tiene privilegios y los demás tienen que estar a su servicio. Por otro lado, el intelectual manipula a los demás con sus coartadas racionales y sus chantajes históricos, explica todo y todo sirve para justificarlo. En definitiva, es otra materialización de la tensión entre el arte y la vida (AF, 182).

Existía una escisión entre el trabajo del escritor –la literatura–, y su participación en los debates públicos –la política–, que venía a representarse claramente en la figura de Borges, motivo por el cual muchas formaciones comenzaron a plantearse la posibilidad de leerlo desde una política de izquierda que estaba separada de su figura<sup>22</sup>, pues durante los años 70 la hegemonía de la política, como hemos señalado, absorbe al resto de campos, obligando a hablar de una obra ligándola a su significación política. Así, el escritor debía ser también un intelectual político. Ahora bien, de Diego además advierte de las consignas sartreanas de la época en las que, para que el intelectual político se convierta en un revolucionario, era necesario que este renegara de su condición de pequeño burgués y se integrara en la proletarización, la única clase que puede llevar a cabo la revolución (Sartre 1957) –esto se verá claramente en la introducción que Piglia prepara para la revista *Literatura y Sociedad*–. Una vez autodenominados como revolucionarios pueden instituirse también en cuanto que intelectuales políticos, como «portavoces» del proletariado y, viven, entonces la condición de intelectual como «culpable». Este debate sobre la función del escritor y su transformación en la figura del revolucionario tuvo su debate explícito en el número 6 de la revista *Nuevos Aires* (enero-febrero de 1972), en donde un gran número de escritores –Noé Jitrik, Marcos Kaplan, José Vazeilles, Mauricio Meinares, León Rozitchner y el propio Ricardo Piglia– participaron un artículo titulado «Intelectuales y revolución ¿conciencia crítica o conciencia culpable?». Sin embargo, la gran discusión de fondo fue el conocido «caso Padilla» que provocó entre los intelectuales un desencanto de las experiencias revolucionarias que ahora se percibían coartadas por el poder. Cuando Heberto Padilla publica en 1968 su poemario *Fuera de juego*, se posiciona en contra de la revolución castrista y, luego de su encarcelamiento y de una humillante confesión pública de corte estalinista, un gran número de intelectuales de la talla de Italo

---

22. Esa escisión entre el intelectual y el escritor es, bajo mi punto de vista, lo que permitiré, como veremos más adelante, releer a Borges desde la izquierda en *Punto de Vista* durante los años 80.

Calvino, Marguerite Duras, Susan Sontag, Juan Goytisolo, Octavio Paz, Vargas Llosa, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, entre otros, firman la «Carta de París» (1971), como protesta al régimen y apoyo al escritor, mientras que Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, en un acto de fidelidad a Fidel Castro, se negaron a ello. Cortázar dirá para justificarse que su principal compromiso es con su oficio de escritor y así, proclama «mi ametralladora es la literatura», acercando las armas al orden de las letras y no las letras a las armas, desplazando, de este modo, la literatura del campo político. Este suceso provoca una ruptura notable entre los intelectuales y la revolución que desemboca en múltiples polémicas insertas dentro de un clima hostil y represivo.

*Lunes 3*

Sucesivas llamadas que sacan de la cama muerto de sueño, helado, para asistir al escándalo de mis amigos frente al discurso de Fidel Castro contra los intelectuales. El pivote es el caso Padilla y la adjetivación de Fidel (ratas, etc.) es clásica de la tradición soviética. Se conoce el modelo, dictadura administrativa que intenta imponer el pensamiento único liquidando cualquier posibilidad de crítica (LAF, 244-245).

La postura de Piglia en *Nuevos Aires*, por ejemplo, se presenta en firme oposición a Cortázar, pero también a todos los intelectuales que desde una posición cómoda firmaron la carta:

Estoy diciendo que, a mi juicio, para resolver el problema entre los intelectuales y la revolución, el intelectual se tiene que ligar con una organización revolucionaria. Y se tiene que ligar con una organización revolucionaria de acuerdo con una serie de prácticas específicas que se articularán con las prácticas de esa organización. [...] Lo que quiero que quede claro, lo que quiero esquematizar es esto: a mi juicio la resolución del problema de los intelectuales y la revolución se plantea a nivel político, en las relaciones de ese intelectual con las organizaciones revolucionarias. Lo contrario de eso es lo que yo llamaría «el aislamiento y la separación». Es el independentismo, el franco tirador, la resolución moralista, individual (Piglia, 1972: 65).

Y más adelante añade:

Desplazaría el problema de la conciencia y lo pondría en términos de práctica. No me preguntaría el problema de la conciencia, me preguntaría el problema de la práctica social. Es decir, no me parece que el problema de la conciencia sea el eje sobre el cual tengamos que poner la discusión. Yo diría que esa pregunta está mal planteada (1972: 73).

Las distancias entre estética y política, y escritor y revolucionario eran muy estrechas. No obstante, las posturas explícitas que los escritores mantuvieron en los debates de estas revistas nos ayudan a concluir que el escritor revolucionario no se definía como intelectual, porque la revolución cubana tendía a privilegiar al hombre de acción sobre el hombre de letras. Por ello, el escritor no se plantea intervenir en la vida política como intelectual, sino como hombre de acción, tal como se puede leer años más tarde en el texto que Piglia publica sobre Guevara en *El último lector* (2005):

Guevara es el último lector porque ya estamos frente al hombre práctico en estado puro, frente al hombre de acción. «Mi impaciencia era la de un hombre de acción», dice de sí mismo en el Congo. El hombre de acción por excelencia, ése es Guevara (y a veces habla así). A la vez Guevara está en la vieja tradición, la relación que mantiene con la lectura lo acompaña toda su vida (EUL, 106).

Esta oposición –hombre de letras frente al hombre de acción– marcará toda la producción ensayística y ficcional de Ricardo Piglia, pero, sobre todo, iluminará las conversaciones de más de dos décadas que dejan su huella en un trabajo crítico colectivo: el de las revistas culturales, aquellas que formaron parte de la historia de la génesis de la «nueva izquierda» en Argentina, la cual conformaba un universo propio de autores, tal como se puede cartografiar a través de la lectura de *Los diarios* de Piglia. Un universo en el que los nuevos intelectuales de izquierda circulan fuera de las universidades, alrededor de bares, librerías, editoriales que marcaron la política del momento, amistades forjadas por el sentimiento político, pero, sobre todo, por un lenguaje común: el lenguaje del marxismo. «En lo que se llama «los 60» –sostiene Piglia– había un espacio de reflexión diferente [con respecto al actual] que, por no estar conectado a la política inmediata, permitía poner en el centro del debate temas que hoy han sido clausurados, como el de las transformaciones y la revolución» (CYF, 101). Entonces cabría preguntarse si estas se fundaron con la pretensión de mantener un canon o de crearlo y, en tal caso, si han logrado perpetuarlo en el tiempo y bajo qué tipo de operaciones críticas. Puesto que, de ser así, más allá de ser concebidas como una crítica de la resistencia, se trata de una crítica como posibilidad para construir espacios alternativos: la crítica como utopía defensiva.

## 2. *Literatura y Sociedad* (1965): el libro como arma revolucionaria

En octubre de 1965 nació la revista *Literatura y Sociedad*, de la mano de Sergio Camarda y Ricardo Piglia. Camarda necesitaba a alguien con previa experiencia para llevar adelante una revista ligada al proceso revolucionario y el joven Ricardo Piglia, que ya empezaba a hacerse un lugar entre los intelectuales de la época, había colaborado como jefe de redacción en *Revista de Liberación* (1963-1964), de inclinación maoísta y dirigida por José D. Speroni, donde mantuvo una relación con el grupo MIRA –escisión del Grupo Praxis de Silvio Frondizi–, que bebía de la tradición marxista en la cual tenían como figuras teóricas centrales a Lukács, Goldmann y Lefebvre, aunque el proyecto más ambicioso fue la temprana recepción del marxista italiano Antonio Gramsci<sup>23</sup>. Esta revista demostraba que «la generación de la «nueva izquierda» podía actuar y pensar políticamente por fuera de las filas el Partido Comunista y el Partido Socialista» (Álvarez, 2016). Piglia resultaba, pues, el compañero idóneo para pensar la sociedad fuera de los marcos establecidos.

A pesar de la ambiciosa propuesta, *Literatura y Sociedad* fue una revista de un único número, anunciada como trimestral. Una publicación en formato libro con 139 páginas, en blanco y negro que tenía un costo de 150 pesos. En ella, colaboraron Osvaldo Cedrón (secretario técnico), Norman Berol (Secretaría de redacción), José Szabón, Néstor García Canclini, Oscar Masotta, Noé Jitrik y Juan José Sebrelí, los cuales participarían más tarde en *Los Libros* y en *Punto de Vista*. A esta nómina se debe añadir también la participación de Alberto Szpunberg, Ángel Rama, Miguel Briante, Roberto Broullon, Rodolfo Borello y Francisco Herrera. Entre todos crearon una revista donde desfilaban diferentes perspectivas sobre los temas y problemas del marxismo, la izquierda cultural y política, y, en consecuencia, la

---

23. Estos autores fueron traducidos e interpretados en Argentina por los marxistas Héctor P. Agosti (1911-1984), Silvio Frondizi (1907-1974) y Milcíades Peña (1933-1975), este último sobre todo influyó bastante en la generación del joven Piglia. Cf. Horacio Tarcus, *El marxismo olvidado en la Argentina. Silvio Frondizi y Milcíades Peña*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1996.

En España, fue Juan Carlos Rodríguez quien introdujo los estudios marxistas, especialmente en la línea althusseriana, a partir de la publicación de *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974).

literatura pensada desde esa tradición. No obstante, la revista no continuó adelante con la publicación del siguiente número, al parecer, debido a las discrepancias entre sus directores, Piglia y Camarda. Aunque la causa más probable fue el golpe militar de 1966, el cual promulgó la ley 17.401 conocida como «la anticomunista». Una ley que justificaba el amordazamiento de todo órgano de prensa discrepante y la persecución de todo aspecto extraño en la población, ya sea político, religioso o estético. Así es como unos meses después de la salida del primer número el proyecto editorial quedó definitivamente quebrado.

Mientras que Camarda buscaba hacer una revista más política y echaba en falta más contenido revolucionario, Piglia remarca la necesaria labor del intelectual para la liberación social a través de la literatura: «Es luchando por la nueva cultura y no violentando los *contenidos* o alienando a la literatura en la inmediatez de lo político como podemos responder a la realidad de nuestro tiempo» (Piglia, 1965: 12). Bajo esta disyuntiva, Piglia dirigió las directrices del primer y único número, cuyos temas principales fueron la crítica literaria y la relación entre literatura e ideología. Asimismo, redactó y firmó una extensa introducción que debe ser leída como una declaración sobre el deber que tienen los intelectuales de izquierda de transformar la cultura, lo que nos recuerda a la actitud de Pasolini cuando publicó en 1947 en el periódico *Libertà* una especie de «manifiesto», en el que afirmaba que solo los intelectuales del Partido Comunista tenían la capacidad de crear una nueva cultura.

Ya desde el título de la introducción, homónimo a la revista, se advierte la tensión del debate: literatura y sociedad, estética y política, cultura y revolución. Suscribiendo casi literalmente el discurso sartreano, escribe Piglia: «En Argentina, en 1955, los intelectuales de izquierda somos inofensivos. Dispersos, cada tanto enfrentados en disputas retóricas, dulcemente encariñados con nuestras “capillas”, ejercemos una cuidadosa inoperancia» (1965: 1). Una inoperancia causada por el divorcio existencial entre la clase obrera –en su mayoría peronista– y los intelectuales marxistas, lo que provoca un sentimiento de culpa ante la toma de conciencia de su ineficacia política en cuanto intelectual pequeño burgués. Continúa Piglia: «Unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a una ni a otra» (1965: 1). El hipotexto se hace evidente: el impacto que había producido en 1957 en Argentina la traducción de *¿Qué es la literatura?* de Sartre por parte de Aurora Bernárdez venía a plantear una serie de problemáticas sobre la responsabilidad del

escritor que caía como un guante en el contexto argentino de aquellos años: la función social de la literatura, la literatura como un espacio de lucha de clases, la responsabilidad del hombre arraigado en la colectividad, la denuncia al ojo de medusa de la crítica, las preguntas sobre qué escribir y para quién y, sobre todo, la preocupación sartreana por encontrar un público y su actitud frente a los medios de comunicación<sup>24</sup>. Inspirado por la mirada de Sartre, Piglia propone en este texto la conversión del intelectual político en revolucionario y, para ello, será necesario que este reniegue de su condición de pequeño burgués y se integre en el proletariado, la única clase que puede llevar a cabo la revolución. Una vez autodenominados revolucionarios pueden instituirse también, en intelectuales políticos, como *portavoces* del proletariado. Así, destaca Piglia:

Si la historia se me escapa –decía Sartre– la razón no es que yo no la haga: es que la hacen otros también. [...] La ausencia de la vanguardia revolucionaria es la causa de nuestra inoperancia de acuerdo. Pero es, al mismo tiempo, su resultado. Reducidos a la actividad ideológica no tendemos a reproducir la realidad como es, sino como tendría que ser. [...] Se trata, en cambio, de encontrar el sentido que nuestros actos tienen en la Historia. En este imprescindible reconocimiento nace la posibilidad de hacer efectiva una acción: en esta toma de conciencia activa se borra la «ideología» y se estructura la actividad revolucionaria (1965: 6).

---

24. El existencialismo marca sobre todo la generación de la revista *Contorno* (1953-1959), dirigida por David e Ismael Viñas e integrada, además, por Noé Jitrik, Adelaida Gillyi, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Adolfo Prieto, Juan José Sebreli, Carlos Correas y Oscar Masotta, por nombrar los más destacados. Alrededor de *Contorno* nació una «nueva izquierda» que produjo efectos tanto en el campo literario como en el campo político. José Luis de Diego señala que, en el primero, se importó el pensamiento de Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, además de rescatar para la tradición canónica la obra de Roberto Arlt; y, en el segundo campo, se daba cuenta de la crisis entre los intelectuales de izquierda que volvían a reinterpretar el peronismo (De Diego, 2001: 23). Así, Beatriz Sarlo afirma en «¿Escisión o mímesis?»:

Quando Masotta, Sebreli, Ramos, Ismael Viñas realizaron, a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, las operaciones históricas y políticas que permitían pensar el peronismo de otro modo [...] abrían un capítulo en la historia de los intelectuales argentinos [...]. Leer nuevamente el peronismo fue una consigna de carácter heurístico, ideológico y práctico. Los intelectuales que se lo propusieron partían de la convicción de que ese fenómeno colectivo, que había marcado sus años de formación, constituía el enigma que era preciso resolver para hacer o pensar la política (1985, 25: 2).

Ahora bien, Piglia trata de distanciarse de la interpretación más radical del texto sartreano en el que la palabra ‘revolucionario’ nos hace pensar en una política de lucha armada para colocar su interpretación a favor de las letras como arma. *Literatura y Sociedad* es una revista marxista en su teoría pero que, como destaca Álvarez, «no expresa la problemática de la estrategia armada para alcanzar la revolución y, sin embargo, esa estrategia es el telón de fondo de su existencia» (Álvarez, 2016). De ahí la cita de Marx abre el artículo: «El mundo no corre ningún peligro si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros» (1965: 1). Como bien advirtió Emilio Álvarez, la primera estrategia de Piglia es el uso de la cita falsa de Marx. No se da referencia precisa sobre el texto al cual hace referencia, sino que, además, es un gesto vanguardista que se relaciona con su propio sistema de preocupaciones: «El significativo libros no es frecuente en la obra de Marx, mientras que en Piglia siempre es el punto de partida de sus reflexiones» (Álvarez, 2016)<sup>25</sup>. Piglia, al falsear la cita, realiza una relectura del primer Marx potenciando su carácter humanista e historicista, así como su relación con la filosofía de Hegel<sup>26</sup>.

No obstante, Piglia también apunta a los libros como quehacer específico del intelectual desde el nivel simbólico de la escritura. Algo que nos recuerda a la polémica futura entre Julio Cortázar y Liliana Heker, pues seguramente todo lector habrá recordado en las palabras de Piglia la resonada frase de Cortázar escrita en 1977: «mi ametralladora es la literatura»<sup>27</sup>.

---

25. Emiliano Álvarez en su estudio sobre la revista *Literatura y Sociedad* subraya que la frase podría corresponderse con un párrafo de *Crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* (1843), en donde Marx dice: «Cierto, el arma de la crítica no puede sustituir la crítica por las armas; la violencia material no puede ser derrocada sino con violencia material. Pero también la teoría se convierte en violencia material una vez que prende en las masas» (en Álvarez, 2016: s. p.).

26. En cuanto a la lectura de Marx que aquí hace Piglia, no podemos relegar la transcendental influencia que tuvo en la Argentina la publicación de *Marx y su concepto del hombre* (1963), de Erich Fromm.

27. Por dichos motivos la figura de Cortázar parece desplazarse desde el gran modelo estético de los jóvenes de los sesenta hacia un modelo ético destacado por su resistencia a la dictadura desde el exilio. Recordemos que el título inicial de *La invasión* de Piglia era *Jau-lario*, con reminiscencias cortazarianas, lo que pone de manifiesto el débil lugar que ocupaba Cortázar, a quien se le omite e, incluso, a veces se le descalifica (cf. Diego 2001: 256):

El Cortázar de 1950 –sostiene Piglia– evoca al esteta refinado y vanguardista: su marco de referencia es la figura heroica del artista como exiliado. El escritor que

«Para nosotros –Piglia *dixit*–, la literatura es otra cosa: no queremos hundirla en lo inmediato, pero tampoco queremos otorgarle poderes mágicos. Ni es con la literatura (únicamente) como vamos a transformar el mundo. Vamos a cambiarlo también con ella. Es necesario estar atento, desechar la tentación de la irresponsabilidad» (1965: 11). Por eso, a pesar de la clara impronta Sartreana –«Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad tentación de irresponsabilidad» (1967) escribió Sartre–, Piglia reflexiona sobre un discurso que consolidó la polarización estética y política y ve en la vanguardia una solución para desactivar una política explícita de lo literario mismo y superar esa falsa conciencia.

Publicar una revista literaria supone asumir una responsabilidad: resolver esta problemática también en la literatura. No solo en el sentido último de Sartre: ir de la literatura entendida como algo sagrado a la acción sin dejar de ser intelectual. Sino entendiendo a la literatura como un elemento más del proceso de desmitificación y toma de conciencia. [...] Un modo de significar (y no de reflejar) de iluminar la realidad a través de una praxis específica, que tiene estructuras propias que no toleran la intervención exterior (Piglia, 1965: 9).

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

El dilema estaba entonces planteado en esta introducción de la revista *Literatura y Sociedad*, pero en 1965 no propuso una alternativa, como nos hizo creer años más tarde el autor cuando afirmaba en *Crítica y ficción* que «La revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de

---

abandona su tierra y desprecia todo lo que puede atentar contra la integridad de su arte [...]. Se trata de uno de los modelos morales de la cultura contemporánea, cercano siempre a otra figura ejemplar: la del exiliado político, el revolucionario perseguido, el hombre utópico que lucha contra el poder (CYF, 45).

En cuanto al desarrollo de la polémica entre Cortázar y Heker que tuvo lugar en la revista de *El Ornitorrinco*, véase Ferrero, A. (2007). «Exilio poético y exilio político», en *Questión*, n.º 1, vol. 6, s. p. En línea: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/442>



los años 20, Tretiakov, Tiniánov, Lissitzky» (2001: 92). Si bien es cierto que la revista se presenta como un aparato teórico formado por los textos Sartre, Lukács, Della Volpe, Goldmann, Salinari, Pavese y Lefebvre, esta abre con un texto de Sartre, lo que prueba que no ha encontrado todavía una metodología clara para solventar la reiterada dicotomía. Porque Piglia no menciona a Brecht ni a Benjamin en la introducción, ni los incluye en el cuerpo de la revista. Si rastreamos en *Los diarios de Emilio Renzi* las primeras lecturas de ambos teóricos, podemos cerciorarnos de que no leyó a Benjamin ni a Brecht hasta el año 1969<sup>28</sup>. Por tanto, advertimos cómo Piglia, años más tarde, desplaza estratégicamente a Sartre como su referente ideológico, borra sus huellas desde una lectura presente que modifica y reescribe su lectura del pasado. Esto se evidencia en una nota de sus diarios publicados en 2015, donde sostiene la sospechosa y manipulada afirmación de que la revista quería oponerse a la noción de «literatura comprometida» porque arrastra con una postura individualista (2015: 205). De ahí que en su ensayo *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2009) y en su conocido curso *Las tres vanguardias* (2017), Piglia presente a Calvino como autor del interrogante «¿qué será la literatura?» con el objetivo de despolitizar la pregunta de Sartre, «¿qué es la literatura?». Piglia opaca *a posteriori* el verdadero telón de fondo de un debate que todavía sigue palpitante en sus textos, empleando la estrategia del desplazamiento como eficacia estilística para cruzar lo estético y lo político: Calvino y Sartre. De forma que a veces encontramos que Piglia despolitiza lo politizado y, en otras ocasiones, politiza lo despolitizado, como se ejemplifica en la cita de Faulkner que abre su novela *El camino de Ida* (2013): «porque el que puede actuar, actúa. Y el que no puede y sufre profundamente por no poder actuar, ése, escribe». Recordemos que también Sartre escribió: «El escritor mientras actúe, sobrevivirá». Faulkner y

---

28. Leemos en sus diarios de 1969:

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

Y más adelante, en otra entrada, escribe: «Lunes 7 [...] He leído a Brecht y a Hemingway, pero sobre todo me escapó del exceso melodramático de mi familia, donde todo es sentimental, emotivo y trágico» (2016: 133).

Sartre: estética y política. El dilema se resuelve mediante un desplazamiento de posición ideológica.

*Literatura y Sociedad*, como revista literaria, abre esa tradición de la «nueva izquierda» que trata de pensar la tensión entre literatura e ideología a partir de las traducciones, como ya hemos señalado, de textos de Sartre, Lukács, Della Volpe, Goldmann, Salinari, Pavese y Lefebvre<sup>29</sup>. Para ello, la revista se estructura en dos secciones: en la primera sección, «Crítica literaria e Ideología», se propone, la teoría marxista como lenguaje común de esa «nueva izquierda». Se trata de artículos metodológicos que, en su mayoría, sirvieron para construir el problema de la creación literaria como elemento autónomo de la base económica. Es decir, rescatar y darle una posición suprema a lo literario como objeto de análisis principal desde la teoría marxista. Ello era una operación que le otorgaba a la figura del crítico literario un nuevo papel, transformándolo en un agente especialista, profesional y marxista con una metodología definida. El objetivo primero era, pues, fundar un método que permitiera entrar en la ideología de las obras en cuestión.

En la segunda sección, titulada «Crítica literaria en Argentina», se incluye un reportaje a Óscar Masotta, Juan José Sebrelí y Noé Jitrik, los tres integrantes del grupo *Contorno*. Lo que pretende *Literatura y Sociedad* es crear una nueva crítica, construir su propio espacio, con las características que acabamos de indicar –profesional y marxista– que, según declara Óscar Masotta, no existe por el momento: «Pienso entonces que en cuanto no existe una crítica literaria propiamente dicha en nuestro país, la influencia del crítico sobre el autor es nula. En cuanto a la crítica cotidiana ella alienta al autor, pero está incapacitada de ofrecer un cuadro lúcido de la significación de su obra» (1965: 47). También Juan José Sebrelí sostiene al respecto:

No existe la profesión del crítico ni la del escritor en nuestro país. La libertad de análisis y de crítica no puede desarrollarse en ningún órgano integrado en el sistema capitalista de producción, ni en los grandes diarios como *La Nación* o *La Prensa* ni en la radio ni en la televisión. La misión del crítico profesional, del burócrata de las letras [...] consiste, dentro de una sociedad de clases, en

---

29. Como se ha cerciorado Álvarez (2016), en los artículos no aparece la fuente de la cual fueron extraídos y cada uno de ellos lleva la firma del traductor, que en la mayoría de ellos corresponden al *staff* de la revista: Sazbón traduce a Della Volpe, Piglia a Goldmann, Camarda a Salinari y Seroni y, Manuel Comesaña a Lukács. Al faltar la fuente no se puede corroborar la calidad de lo traducido, cotejando con el original.

la protección y sostén del Estado político y del sistema económico y social, educando al lector en el respeto y la sumisión a los valores establecidos (1965: 48).

Así, a pesar de los vectores disidentes entre las formaciones que se agrupaban bajo el marbete «nueva izquierda», el objetivo común era la renovación en la lectura del marxismo para que este sirviera como aparato teórico y metodológico que aporte «ciertas leyes bien claras que indicarán con precisión las características de la actividad crítica, sus objetivos, su situación y sus limitaciones» (Noé Jitrik, 1965: 50). Piglia incluye, así, dicho reportaje con la intención de distanciarse del grupo *Contorno*, mostrar una división entre lo que esa generación es y establecer las bases de la política cultural de una nueva crítica que poco a poco, irá cobrando importancia en la cultura argentina hasta convertirse en la protagonista de las próximas décadas. Esa nueva crítica se proponía una relectura de los modelos literarios a partir de un marco teórico marxista renovado. Lo que permitiría pensar lo político desde otra perspectiva distinta.

### 3. Editorial Tiempo Contemporáneo [1967]: los inicios de una poética futura

*Martes 14* [diario 1970]

Desolación al cruzar por la librería Jorge Álvarez y ver los estantes vacíos, nadie –salvo Marita, la virgen de cuarenta años con el rostro blanco como entalcado–, nadie en el lugar, las luces apagadas. Me acordé de aquella tarde del 63 en que descubrí la librería y me paré frente a la vidriera, frente a *Los Libros* recién editados (LAF, 201).

La librería y el sello que Jorge Álvarez creó en 1963 fue otro de los proyectos fracturados por el Golpe militar del 66. Estaba situada en Talcahuano 485 y, desde 1963 hasta su clausura en 1969, sería el epicentro de todas las discusiones vinculadas a la «nueva izquierda». Jorge Álvarez, en medio de un clima social y político hostil, creó un proyecto cultural abierto y amplio donde tuvieron cabida múltiples sectores de la sociedad, especialmente aquellos que buscaban incorporarse al proceso de modernización de la sociedad argentina. Allí editaron sus primeros libros Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Rogelio García Lupo, David Viñas, Beatriz Guido, Oscar Masotta y Germán García, entre otros. Álvarez abre el catálogo de la editorial con la publicación de *Cabecita Negra* de Germán Rozenmacher y, hasta la creación

de *Tiempo Contemporáneo* en el 67, publicará más de 300 títulos, en donde se encuentran los libros más vanguardistas de la época<sup>30</sup>.

En 1967, Jorge Álvarez funda *Ediciones de la Flor*, dirigida, en este caso, por Daniel Divinsky y donde también colaboraría un joven Ricardo Piglia. Ese mismo año, el editor con una librería en Talcahuano, fundó la editorial *Tiempo Contemporáneo* con la ayuda de los recién graduados en derecho Alberto Serebrisky y Natalio Wisiniacki. Los dos abogados frecuentaban la librería y, allí mismo, Álvarez les propuso conformar la editorial más influyente e importante de la escena cultural argentina de finales del siglo XX. Así, la editorial comenzó su andadura a finales de año en la calle Viamonte, en el estudio del joven abogado Serebrinsky. Fue fundamental para ello la ayuda de la editora Piri Lugones –que solo colaboró durante 1968<sup>31</sup>– y Ricardo Piglia, el cual ya había comenzado a trabajar con Álvarez desde 1966, en la dirección de una colección de clásicos<sup>32</sup>. Piglia fue quien estableció un plan editorial en el área de Literatura y organizaría las relaciones con los escritores e intelectuales de la «nueva izquierda».

Según afirma Álvarez (2016), *Tiempo Contemporáneo* publicó un total de 110 títulos. Durante ese periodo la editorial será uno de los referentes del proceso de resistencia y modernización cultural que conducirá la «nueva izquierda» intelectual, conformando su propio canon. Los temas más dominantes sobre los que giran las publicaciones serán los siguientes: las nuevas

---

30. José Luis de Diego en «La edición de la literatura de fines de los sesenta» (2016) realiza una exhaustiva lista de los libros que publicaron los sellos más importantes de los años 60, entre los que destaca Centro Editor de América Latina, Sudamericana, Emecé, Jorge Álvarez, De la Flor, Galerna y *Tiempo Contemporáneo*. Disponible en: <https://literico.revues.org/3147>

31. Ricardo Piglia cuenta en *Los diarios de Emilio Renzi* la expulsión de Piri Lugones de la editorial: «En la editorial, la noticia de que Álvarez “echó a Piri” para salvarse del derrumbe, modo, imagino, de buscar un cabeza de turco o entregar un rehén para sobrevivir a sus muchachitos beat y a las penurias económicas» (LAF, 141).

32. Aunque no hemos podido conseguir la referencia ni la localización de dicha colección, se pueden registrar algunos datos sobre los posibles títulos que en ella se publicaron en *Los diarios de Emilio Renzi*:

Medio día organizando la colección de clásicos para Jorge Álvarez, *Memorias del subsuelo* con prólogo de George Steiner, *Robinson Crusoe* con prólogo de Joyce, *Bouvard y Pécuchet* con prólogo de R. Queneau. También *Las relaciones peligrosas* con prólogo de M. Butor. Preparé un borrador de la presentación general de la serie y definí el sentido de las contratapas (LAF, 105).

teorías francesas desde Sartre hasta Althusser –siguiendo con la línea marxista a través de los ojos de Sartre–, la Revolución Cubana, la obra de Rodolfo Walsh, David Viñas y su grupo *Contorno*, la problemática del Tercer Mundo, la literatura del *boom*, el género policial negro y la modernización de las Ciencias Sociales. De acuerdo con la lógica e intereses de la «nueva izquierda», el telón de fondo de todas las publicaciones era la relación entre cultura y política. Para esa generación el libro es una forma de mediación, tal y como ya había expuesto Piglia en el editorial de *Literatura y Sociedad* (1965). De este modo, los intelectuales que estaban ligados a la editorial y que la definían fueron los mismos que protagonizarían la escena cultural de las próximas décadas: el grupo *Contorno*, y las formaciones de *Los Libros*, *Pasado y Presente* y *Punto de Vista*, sin olvidar, por supuesto, «la figura emblemática del escritor solitario que se enfrenta al poder representada en Walsh» (Álvarez, 2012-2013: 150)<sup>33</sup>. A las reuniones de la editorial acudían, en un principio, Ricardo Piglia, León Rozitchner, Juan José Sebreli, Rodolfo Walsh y David Viñas<sup>34</sup>. Más tarde se añadieron otros compañeros para dirigir sus propias colecciones dentro de la editorial y, de este modo, en poco tiempo se habían reunido los nombres más destacados de la intelectualidad argentina de la década de los sesenta. Para Piglia, Tiempo Contemporáneo estaba definido por ser un proyecto plural que trataba de buscar alternativas que logaran la autonomización del campo literario:

---

33. EUDEBA (Editorial Universitaria de Buenos Aires) y CEAL fueron los grandes paraguas bajo los que fue posible la emergencia de muchas de las editoriales de la «nueva izquierda» como las citadas anteriormente. Eliseo Verón prologó la primera edición argentina de *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss (1963) para EUDEBA, y Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo realizarían una amplia labor en CEAL, preparando múltiples ediciones y publicando sus primeros escritos.

34. Anota Piglia:

*Lunes 4 de septiembre*

Anoche en el edificio con la cúpula dorada que se ve en Carlos Pellegrini, del otro lado de Rivadavia, luego de subir una escalera circular que abría desde la calle, reunión organizada por Piri Lugones y Álvarez para homenajear a García Márquez. Mucha gente, muchos amigos, el Tata Cedrón cantó algunos tangos, mucho whisky, poco lugar. En una de las vueltas por el departamento me encontré frente a García Márquez. Me lo presentó Rodolfo Walsh, que jugó el jueguito competitivo, a la Hemingway, y me anunció como una promesa del box nacional, como si yo fuera un peso wélter con mucho futuro y con la misión secreta de derrotar a los campeones de la categoría, entre ellos García Márquez y el mismo Walsh (AF, 322).

Frente a la política de izquierda que levantaba el PC, que tenía que ver con una poética y un determinado tipo de circulación de textos, nosotros –afirma Piglia– habíamos empezado a tratar de construir una noción de izquierda que incorporara más ciertas nociones de vanguardia, que incorporara más elementos de lo que nosotros considerábamos la vanguardia. Si había una política ahí era llevar a la discusión de izquierda a discusiones que no fueran automáticamente las posiciones del realismo soviético y del último Lukács, con las que nosotros empezábamos a abrir una discusión. Si tuviera que hacer una síntesis del proyecto de TC, diría que se trataba de generar un espacio distinto que no fuera el del PC y hacerlo circular en el ámbito de la discusión literaria y cultural (en Álvarez, 2012-2013: 149).

En los títulos de las publicaciones percibimos el peso de las teorías estructuralistas y un nuevo canon que pretendía legitimar el policial negro norteamericano. Piglia se encarga de la colección «Ficciones»<sup>35</sup> y, gracias a su labor, en 1968 se publicará el primer libro de la editorial: la antología *Yo*, que, al parecer, tuvo muy buena recepción crítica según atestiguan *Los diarios* –«Muy buena recepción crítica a mi antología de autobiografías argentinas, y por fin la propuesta de Schmucler de hacer con él una nueva revista que iría a los quioscos y enfrentaría a la sección cultural de los diarios y las revistas» (LAF, 116)–. En dicha antología, Piglia incluye fragmentos autobiográficos correspondientes del siglo XIX al siglo XX. Encontramos textos de Juan Manuel de Rosas, José María Paz, Domingo Faustino Sarmiento, Lucio Mansilla, Leandro N. Alem, Roberto J. Payró, Macedonio Fernández, Horacio Quiroga, Hipólito Yrigoyen, Manuel Gálvez, Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Juan Domingo Perón, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Julio Cortázar y Ernesto Che Guevara. Lo interesante de esta antología es que Piglia plantea desde su primer trabajo como editor las líneas que construirán la poética futura. Por un lado, instala las coordenadas de la teoría estructuralista que acompaña al proyecto de *Tiempo Contemporáneo*:

Como nos ha enseñado la lingüística, el YO es, de todos los signos del lenguaje, el más difícil de manejar: es el último que adquiere el niño y el primero que pierde el afásico. A medio camino entre los dos el escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro [...]

---

35. En esta colección se publican un total de nueve títulos: *Cuentos*, de Enrique Wer-nicke; *Al encuentro del hombre*, de James Baldwin; *El cuarto de Giovanni*, de James Baldwin; *Cuentos*, de Norman Mailer; *Ira*, de Levin; *Un viaje lejos hacia no sé dónde*, de Uwe Johnson; *Cuentos*, de Bernardo Kordon; *Cuentos*, de Leroi Jones; *Cosas concretas*, de David Viñas.

Sin embargo, por el solo hecho de escribir, el autor prueba que no se habla solamente a sí mismo: si lo hiciera [-apostilla R. Barthes-] le bastaría una especie de nomenclatura espontánea de sus sentimientos, puesto que el lenguaje es inmediatamente su propio nombre. Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir sus palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje (Piglia, 1968: 5)<sup>36</sup>.

La apuesta de Piglia es presentar estos textos relativamente conocidos para leerlos de otro modo a través de la nueva lingüística francesa: el estructuralismo, el cual se empieza a difundir junto con la revista *Los Libros*, a partir de 1969, y a partir de los trabajos de Eliseo Verón. En ese sentido, el escritor argentino no hace una lectura exclusivamente política de esos textos –aunque deje el camino abierto a través de la relación entre estética y política que se da en la selección del *corpus*–, sino que se detiene en el análisis formal, buscando a través del yo

entrever no solo el espesor, el clima, las ilusiones de una época sino también el nivel de conciencia (de sí mismo y del mundo) que tiene el que habla: el modo en que la realidad ha sido vivida, interiorizada y recordada por los hombres concretos, en una circunstancia concreta (Piglia, 1968: 6)<sup>37</sup>.

Piglia incluye a escritores canónicos de la tradición argentina, como Mansilla, Paz, Sarmiento y Rosas, junto con aquella tradición considerada marginal en la época –llamada por algunos críticos «la extradición»– de la que forman parte Perón, Macedonio Fernández, Arlt y Che Guevara. El discurso

---

36. Las palabras entre corchetes indican una variación entre distintas versiones de edición. En este caso, en la edición de esa nota incluida en *Los diarios de Emilio Renzi* (pp. 336-337) no aparecen las palabras incluidas entre corchetes.

37. En *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) se incluye en la p. 337. Aquí está una de las claves de su reflexión que se puede relacionar con la «lectura sintomal» de Althusser (una lectura más atenta a lo que el texto calla que a lo que expresa); con la idea de visión del mundo de los sujetos transindividuales (el colectivo) que permite ser definida como conjunto de aspiraciones, sentimientos, ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a otros; con la idea de Tinianov de que la vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal. En este sentido, si se parte del principio de que toda colectividad inscribe en su discurso los índices de su inserción espacial, social e histórica, se generan microsemióticas específicas (en los ejes paradigmáticos, en las expresiones, en los sintagmas fijados, en las lexías) que deben descubrirse, descifrarse.

fundante se mezcla con el residual y, «el discurso verdadero» se desvía hacia una lectura personal y «significativa» de los textos.

Por otro lado, Piglia introduce el prólogo, con cambios mínimos y con el título de «Quién dice Yo», dentro del primer tomo de la publicación *Los diarios de Emilio Renzi* (2015). Esta costumbre casi borgeana de mover a los textos por distintos contextos para producir lecturas nuevas nos permite afirmar que dicha antología funciona como un protocolo de lectura que necesita el lector. No solo la obra ficcional, sino toda su obra como antólogo, profesor y editor, está engarzada por escenas y actos que se repiten como una obsesión –*una idea fija*, diría Fonseca (2020)– convirtiendo sus intervenciones en un proyecto rizomático y total. Como ya predijo con lucidez Laura Demaría, esta estrategia de reescritura nos hace «interpretar a Yo como el mejor anticipo de ese diario personal –seguramente hecho de citas– que Piglia ha prometido y promete, algún día, publicar» (2004: 271).

Lejos de querer agotar una especie literaria que tiene en Argentina una tradición fértil, este volumen intenta plantear la posibilidad de una lectura significativa: de allí que se incluyan textos que si bien no han sido escritos intencionadamente como autobiografía conserven esa apertura, esa respiración cargada de gestos y sobreentendidos, esa complejidad que termina por acortar las distancias, por comprometer la sangre fría de las ideas en la cálida densidad de lo vivido. En ese sentido pueden ser leídos como capítulos de una autobiografía en marcha (1968: 6).

Resulta curioso, sin embargo, que intentemos justificar el prólogo de una antología publicada en 1968 a través de unos diarios reescritos, corregidos y publicados en el año 2015, ¿no debería ser al revés? Piglia concibe al sujeto dentro de la historia, intrincado en una red de sucesos sociales y políticos de los que no puede escapar, donde lo privado tiene su eco en lo público. Quizás, con la inclusión de este texto en *Los diarios* nos está diciendo que para comprender cualquier historia literaria es necesaria una *lectura significativa*, es decir, ligada a lo personal de quien descifra el texto, y no a la sincronidad, pues, el sentido está fuera del tiempo, «es el lector –escribe Piglia– quien rompe el monólogo, quien otorga sentidos que no estaban visibles» (1968: 6).

En la selección de los autores y en el orden mismo de los textos, se puede intuir cómo Piglia revisa y reconstruye la tradición argentina desde la postura marxista de la «nueva izquierda». Pero, también, selecciona todos esos «Yo» en relación con su propia experiencia personal, ligada a la escritura



del diario, y busca en ellos el carácter nacional del género que nace ligado a la autobiografía<sup>38</sup>. De manera que los distintos «Yo» funcionan igualmente como citas; como fragmentos personales que construyen al propio editor dentro de la Historia argentina. Demaría advirtió que el último texto de la antología, titulado paradójicamente «Principio», es uno de los más significativos, ya que presenta a Ernesto Che Guevara, de un modo quijotesco, como un personaje que descubre la presencia de la ficción en la realidad (2004: 264). Recordemos que, en su ensayo *El último lector* (2005), la figura emblemática del Che también aparece como el lector que encarna el modo de leer que más parece interesarle a Ricardo Piglia: unir la experiencia vivida y el arte, la acción y la ficción. «Escribir y viajar, y encontrar una nueva forma de hacer literatura, un nuevo modo de narrar la experiencia» (EUL, 115). Ernesto Guevara también podría ser Tomas Munk de *El camino de Ida*, el anarquista utópico de Macedonio Fernández, incluso, el propio Piglia enclaustrado en su propia casa, confinado en una casa-museo como si fuera una gran máquina de narrar. Todos ellos lectores que «pagan con su vida la fidelidad de lo que piensan» (AP, 292).

Ahora bien, si el texto del Che debe ser el «Principio», el lector está obligado a reordenar su lectura, negando la sucesión cronológica que dispuso el editor del libro (Demaría, 2004: 264) y aplicando una interpretación personal de los textos. Tal como nos dejó caer en el prólogo de su *Antología personal* (2015), «el conjunto de los textos de un autor –si uno sabe leerlos en un orden nuevo– siempre esconde un delito o un leve desvío personal» y, entonces, podríamos «imaginar a un futuro lector que, convertido en un pacífico detective potencial, sería capaz de descubrir no solo la forma inicial sino también el secreto tramado en el tejido de esa antología personal» (2015: 12).

En la colección «Ficciones» el escritor de Adrogué publica a autores del policial negro norteamericano, entre ellos: James Baldwin, Ira Levin, Norman Mailer, Uwe Johnson, Dashiell Hammet, este último conocido también por su afiliación al Partido Comunista. Y deja asimismo entrever

---

38. «*Novela argentina*. Por supuesto, el carácter nacional del género surge en la autobiografía. Los «retratos» de la gente que el autor trata y conoce empiezan a definir un uso novelístico de la narrativa personal. Por ejemplo, el cabo Gómez en Mansilla, los retratos del *Facundo* de Sarmiento (el rastreador, el gaucho malo). También habría que estar atento a la transcripción de cartas ajenas o propias y analizar su función narrativa (semificcional). Habría que dedicarse a leer y fichar todas esas biografías incorporadas al relato personal. Tentado también por las autobiografías de *El hombre sin cualidades*. [...]» (UDV, 49).

sutilmente la inclinación de la editorial y sus propios propósitos políticos –como advierte Emiliano Álvarez (2012-2013: 152)–, publicando a Enrique Wernike (1968) y a Bernardo Kordon (1969), ambos exmilitantes expulsados del Partido Comunista y nuevos miembros de la «nueva izquierda». En ese mismo registro se evidencia el mayor logro de Piglia al organizar la salida de las novelas policiales de la «Serie negra» de 1969.

*Jueves 19*

A la mañana pasé por Jorge Álvarez para dejar una lista de libros, como siempre en estos tiempos, muy buena charla con él, siempre lleno de proyectos y de ideas inesperadas. Avanzamos en un plan de una colección policial que edite novelas norteamericanas alejadas del modelo de la novela problema a la inglesa (LAF, 99).

En la nota diarística de Piglia advertimos que la publicación del policial negro norteamericano era una estrategia para romper con el modelo de Borges y el canon liberal y europeo que el grupo *Sur* había sembrado<sup>39</sup>. Con ella pretendía generar un nuevo canon seleccionando a autores poco queridos por Borges, pues, es necesario recordar que entre la década de los 40 y los 50 se conforman en Argentina las colecciones detectivescas más prestigiosas, entre las que destaca la colección hegemónica «El Séptimo círculo», de Emecé Editores dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a partir de 1944. Como bien analizaron Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, esta colección «rastreará las novedades de las editoriales londinenses y neoyorkinas más conspicuas, y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement* y se moverá dentro de las pautas de la novela-problema, de lo detectivesco considerado como remate de una ingeniosa –inclusive sutilísima– literatura de evasión» (2011: 155). Frente a la tendencia de la novela clásica inglesa, surge en los 60 una defensa de la novela «dura» por parte del grupo *Contorno* –en especial Juan José Sebreli y David Viñas– que será la línea que continuará Piglia en esta colección, como sostiene en «Reivindicación de una práctica» (1996, 51):

En este sentido, cuando en 1968 comencé a trabajar en el proyecto de la «Serie Negra» para la Editorial Tiempo Contemporáneo tenía la idea de crear un espacio propio para esos relatos, diferenciar la policial dura de la policial de

---

39. Para un estudio más profundo de la cuestión véanse los estudios de Gallego Roca (2014) y Fernández Cobo (2022).

enigma: el primer volumen de la serie fue una antología, y junto con relatos de Chandler, Hammett, MacDonald, Cain, etc., incluíamos un prólogo crítico donde justamente se analizaban las particularidades del género y se remarcaban sus diferencias con la policial «a la inglesa». Al presentar una colección donde se ponía especial cuidado en respetar los textos, en traducirlos fielmente, la intención era –repito– crear un espacio de lectura propio. Hasta ese momento esos relatos circulaban de dos maneras: o eran consumidos de un modo indiscriminado en el contexto de colecciones de policiales clásicas (*La dama del lago* de Chandler o *El cartero llama dos veces* de James Cain aparecieron en *El Séptimo Círculo*, algunas novelas de Goodis fueron publicadas en la Serie Naranja de Hachette) o estaban condenadas a circular en ediciones bastardeadas (Cobalto, Pandora, Rastros), con los textos podados, en malas traducciones.

Otro aspecto insoslayable sobre la creación de este nuevo canon es que desempeñaba una función desestabilizadora dentro del campo literario: por un lado, cuestionaba el realismo social de la URSS y sus seguidores y, por otro lado, resultaba una alternativa al realismo mágico impuesto por el *boom*, con el que la «nueva izquierda» procuraba no identificarse en ningún caso. «Está claro que para sobrevivir al *boom* hay que mantenerse apartado» (LAF, 106), anota Piglia en su diario, donde demuestra que desde 1969 tiene una conciencia clara del modo en que la literatura circula y las posibles estrategias de intervención sobre el campo cultural desde agentes de producción del saber que algunos escritores, en aquellos años, pasaban por alto.

Con el afán disidente de Piglia, Tiempo Contemporáneo empezará a traducir por primera vez obras extranjeras y la colección de la «Serie Negra» contará con la omnipresencia de las traducciones –sobre todo las de Horace McCoy y José Giovanni– y, a la vez, apuntará al vínculo fundamental entre literatura extranjera y literatura nacional, que se mantendrá en toda la poética de Piglia<sup>40</sup>. Conjuntamente, Tiempo Contemporáneo creó por primera vez en el país monográficos articulados en torno a un tema en donde se fu-

---

40. Horacio Tarcus en «El corpus marxista» (1999) apuntará a la importancia capital de la traducción en Argentina para la importación de la filosofía marxista en Argentina.

Ser un marxista actualizado significa saber francés, inglés e italiano. Tanto la vieja generación de Raurich y Silvio Frondizi como la siguiente, la de Aricó y Piglia, se actualizaban permanentemente con *Los Libros* y las revistas extranjeras de cultura socialista que con facilidad podían adquirirse en librerías de la capital, como Galerna de la calle Viamonte (para libros en francés) o Leonardo (para ediciones italianas) (1999: 498).

sionaba la tradición nacional y regional. Así, podrían perfectamente aparecer en un mismo catálogo autores como Bierce, Capote, Carpentier, Viñas, Piglia, Traba, Walsh. Por su parte, Piglia en la «Serie Negra» trasladó el *slang* americano al argot porteño como estrategia más de nacionalización de lo extranjero, algo novedoso en la historia de la traducción de las editoriales argentinas que, generalmente, traducían a un español neutro<sup>41</sup>. Aunque, cabe señalar por su relevancia, que no era el caso de la traducción del *Ulises* de Salas Subirat (1945), a diferencia de, por ejemplo, los *Cuentos policiales de la serie negra* (1969), donde Piglia integra ocho relatos con traducciones rioplatenses de Fredric Brown, James M. Cain, Raymond Chandler, Erle Stanley Gardner, Peter Cheney. Los relatos de Hammett, Chandler y Gardner fueron traducidos por Floreal Mazía, los demás por Ricardo Ocampo, pseudónimo de Piglia. Además, fueron anotados y prologados por Emilio Renzi<sup>42</sup>.

Patricia Wilson en «Traductores en el Siglo» advierte con acierto sobre el modo en que Piglia traduce al porteño de manera forzosa –«rabiosa», dice– provocando una flexión en el lenguaje, como si este, en lugar de ser traducido de un modo fiel, fuera violentamente invadido por otro idioma:

El uso de un fraseo antes impensado para una traducción: el que emplea Ricardo Piglia en su versión de «Los asesinos», relato de Ernest Hemingway cuyo original en inglés data de la primera posguerra: «Tenés que ir más al cine. Las películas son algo bárbaro para un piola como vos», le dice un personaje a otro en la traducción de Piglia. Este fraseo no es errático sino constante; obedece, pues, a una decisión consciente del traductor. Piglia aclimata rabiosamente: quiere que ese texto de Hemingway sea referente para la lectura de sus propias ficciones.

---

41. Sobre la traductografía argentina de 1969 y las estrategias de traducción de Tiempo Contemporáneo, véase el artículo de Alejandrina Falcón, «Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969», *Cuadernos Lírico*, 15, 2016: 1-17.

42. Los veintiún títulos de la colección son: *Los Cuentos Policiales de la Serie Negra*, de VV.AA.; *A todo riesgo*, de José Giovanni; *¿Acaso no matan a los Caballos?*, de Horace McCoy; *El hombre flaco*, de Dashiell Hammett; *El último suspiro*, de José Giovanni; *El simple arte de matar*, de Raymond Chandler; *Luces de Hollywood*, de Horace McCoy; *Alias ho*, de José Giovanni; *Al caer la noche*, de David Goodis; *La maldición de los Dain*, de Dashiell Hammett; *Un tal La Roca*, de José Giovanni; *Viento rojo*, de Raymond Chandler; *Eva*, de James Hadley Chase; *Una mortaja*, de Charles Williams; *Historia de un loco*, de José Giovanni; *Sangre española*, de Raymond Chandler; *Un gato del pantano*, de David Goodis; *Peces de colores*, de Raymond Chandler; *Mar calmo*, de Charles Williams; *Una serenata*, de James M. Cain; y *La verdad desnuda*, de Richard Prather.

Pero, además, el efecto de anexión que genera el voseo y las elecciones léxicas rioplatenses es una forma de situarse frente a lo foráneo (2007: 24).

Reiteramos también las palabras de Alejandrina Falcón cuando dice que «en rigor, estas traducciones no borran la extranjería, sino que transforman el inglés «americano» a una variedad «americana» del castellano» (2016: 13), de modo que se borran los límites entre la literatura nativa y la foránea. La traducción las entrelaza y las confunde y, así, la literatura argentina se construye al ritmo de la traducción de otras literaturas y de la importación de modelos de pensamiento como constante estructural. En una entrevista recogida en *Télam*, el escritor Juan Sasturain, comenta, hablando acerca de la importancia de Hammet, cuándo se empezó a hablar de literatura negra en Argentina: «Eso tiene una fecha muy precisa, un período que va del 68 al 75, desde las vísperas del Cordobazo a las vísperas de la dictadura, y fue, como en otros casos, un rebote: le empezamos a dar pelota a la literatura policial, llamada negra, a partir de la crítica francesa»<sup>43</sup> (Rapacioli, 2014: s. p.). Y continúa:

Siempre es el mismo mecanismo: los yanquis producen, los franceses analizan y nosotros recogemos. [...] El más brillante operador entre esa literatura y la nuestra fue Ricardo Piglia –apuntó–, quien empezó a generar una relectura de los grandes narradores norteamericanos. Además, el soporte editorial de esta experiencia, se dio en las editoriales chicas, las nuevas, con Jorge Álvarez y todas las que derivan de ahí (*ibid.*).

En 1969 en la «Serie negra» se publica *¿Acaso no matan a los caballos?*, de Horace MacCoy y *A todo riesgo*, de José Giovanni. En total, la serie contará con 21 títulos, y su última entrega fue *La verdad desnuda* de Richard Prather, editado en 1976. Esta obra también fue la última que publicó la editorial y con ello se da «el punto más alto de Tiempo Contemporáneo –en palabras de Emiliano Álvarez– en su vínculo directo con la realidad política del país» (2012-2013: 145).

---

43. El Cordobazo fue un importante movimiento de protesta liderado por trabajadores y estudiantes contra las políticas opresivas del gobierno militar *de facto* y las condiciones laborales precarias que tuvo lugar en la ciudad de Córdoba, Argentina, en mayo de 1969. Este suceso histórico marcó un punto de inflexión en la lucha por los derechos laborales y estudiantiles en Argentina y se considera un precursor de futuros movimientos, pues se convirtió en un símbolo de resistencia y lucha por los derechos humanos en el país.

Con respecto a otras colecciones de la editorial aparece en 1969 la colección «Mundo Actual» con varios títulos importantes. Aquí se publica una obra crucial: *¿Quién mató a Rosendo?*, de Rodolfo Walsh. Será con este libro que la editorial encuentra su primer éxito de mercado, logrando dos ediciones y varias reimpressiones. Walsh había llegado a la editorial de la mano de Ricardo Piglia, quien lo había conocido por intermedio de Pirí Lugones. Y fue el mismo Piglia quien convenció a Walsh para que publicara su investigación periodística en formato libro. Así, la primera edición sale a la calle unos días antes del Cordobazo. En un mes se agota y se decide sacar una segunda edición en agosto de ese mismo año. El libro se convirtió en un testimonio clave de la época y las circunstancias históricas en las que apareció colocaron a *Tiempo Contemporáneo* en el ojo de la tormenta política argentina.

Entre finales de 1969 y comienzos de 1970 también aparecen las colecciones «Análisis y perspectivas» y «Signos». Ambas dirigidas por Eliseo Verón, quien introdujo en Argentina las discusiones sobre teoría social vedadas en la universidad intervenida por el gobierno de Onganía. En 1970, Piglia publica *El escritor y su lenguaje* de Jean-Paul Sartre en la colección «Trabajo Crítico»<sup>44</sup>. A partir de 1972, Eliseo Verón también dirigirá la colección «Comunicaciones», la cual recopila y traduce a autores como Kristeva, Genette, Barthes, Todorov, Greimas, Metz y a algunos de los artículos aparecidos en la revista francesa *Communications*. Esta colección es una huella imprescindible de la recepción del estructuralismo en Argentina.

En 1971 y 1973, bajo un clima de opresión y desapariciones de intelectuales<sup>45</sup>, se constituyen las dos últimas colecciones importantes que desarro-

---

44. Anotamos los títulos completos de las colecciones dirigidas por Piglia. En este caso, se trata de cinco títulos publicados entre 1970-1973: *El escritor y su lenguaje*, de Jean-Paul Sartre; *Cien años de soledad. Una interpretación*, de Josefina Ludmer; *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov; más una obra de Theodor W. Adorno y Alain Badiou.

45. Piglia refleja dicho contexto autoritario en su *Diario* de 1971:

*Miércoles 13*

Catástrofe anunciada pone en jaque a mis amigos de izquierda. Ayer David muy deprimido y pesimista, Alberto S. sin plata (yo también), Andrés muy asustado: todos predicen la caída de Onganía y el aumento de la vigilancia, los efectos cada vez más cercanos, clausuraron Ojo (que sustituyó a Primera plana). Hoy me entero de que anoche Coordinación Federal, es decir, la policía política, requisó libros en lo de Álvarez, citaron a Jorge para hoy a las dos de la tarde. Los amigos presos (Lucas, Ford, Fornari, Rojo), las fuentes de trabajo en peligro. La oposición al gobierno militar es la más afectada (LAF, 151).

llará la editorial y que le imprimirán un fuerte sello político en su catálogo. Carlos Altamirano se une a la editorial para dirigir la colección «Teoría y Política», en la que aparecen por primera vez en la historia de la edición argentina libros declaradamente marxistas de Lenin, Gilbert Mur o Mario Toer, entre otros. De nuevo, es Piglia quien invita a Altamirano a trabajar en la editorial, puesto que ya se conocían de haber trabajado juntos en un pequeño sello como Estuario durante 1967 y 1968 y, como veremos en los próximos apartados, ambos trabajaban durante largo tiempo en las revistas *Los Libros* y *Punto de Vista*. Por último, no podemos olvidar la colección dirigida por Eduardo Menéndez, «Crítica Ideológica», que pone el foco en la problemática del tercer mundo y el imperialismo.

En definitiva, después de este recorrido por las distintas colecciones, podemos afirmar que una de las características más importantes de la editorial fue que representó un espacio, en palabras de Álvarez, «panizquierdista» (2012-2013), en donde había cabida para peronistas, marxistas, maoístas y otras tantas inclinaciones de izquierda. Tristemente, la editorial fue clausurada en 1976 por el gobierno militar cuando se inició el PRN. Con su cierre inesperado, Jorge Álvarez pondría fin a los trabajos de publicación y traducción en curso, truncando así el proyecto cultural y político que dio vida al espíritu de una época. No obstante, los intelectuales que se comprometieron con Tiempo Contemporáneo encontraron un hábito de esperanza que los animó a continuar bajo otras formas de actuación y resistencia.

#### 4. *Los Libros* (1969): el fervor revolucionario de la década de los setenta<sup>46</sup>

La revista *Los Libros* surge el 1 de junio de 1969 durante una situación de violencia generalizada por los enfrentamientos con la derecha peronista. En un

---

46. Hemos podido contar con la edición facsimilar de *Los Libros* (2011), realizada por la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, cuyo director del momento, Horacio González, incluye un prólogo en el cual hace referencia a la importancia de la vida de los colaboradores de la revista. Asimismo, dicha edición incluye el trabajo de las críticas Patricia Somoza y Elena Vinelli, titulado «Para una historia de *Los Libros*», con entrevistas a Ricardo Piglia, Carlos Altamirano, Germán García y Guillermo Schavelzon entre el año 2008 y 2010, en el marco del proyecto de investigación «Políticas culturales: Estado y sociedad en las dictaduras de Brasil y Argentina (1964-1986) II», dirigido por Mónica Bueno, UNMP, SCYT.

contexto en el que había –en palabras de Diego (2001: 25)– «una supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político», *Los Libros* ocupó un lugar privilegiado en la crítica literaria argentina. El primer número apareció en 1969 dirigido por Héctor Schmucler –al que todos llamaban Toto– junto con un Ricardo Piglia que prefirió que su nombre quedara en la sombra<sup>47</sup>. El número 29 marcará una segunda etapa de la revista, ya que a partir de entonces fue dirigida por Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia. La revista se caracterizó por una lucha antiacadémica y una creciente politización y «latinoamericanización», si se nos permite el término, con números especializados (dedicados a Cuba [n.º 22], Perú [n.º 24], Chile [n.º 19], Bolivia [n.º 20], etc.) en una línea de izquierda revolucionaria en la que plantearon objetivos y temas de discusión que no solo marcarán el desarrollo cultural e intelectual de los años venideros en Argentina, sino que se reflejarán en el proyecto ficcional de Ricardo Piglia.

En junio de 1969 *Los Libros* empieza a ser editada por la editorial Galerna, de Guillermo Schavelzon. Fundada y dirigida, como decíamos, por Héctor Schmucler, el cual importaba de Francia las ideas de los estructuralistas Roland Barthes, Lacan, Lévi-Strauss y tomaba como modelo a *La Quinzaine Littéraire*, aunque pretendía que su revista tuviera una marca más vanguardista. *Los Libros*, como *La Quinzaine Littéraire*, aspiraba a intervenir en el mercado mediante la reseña de todos los libros que se publicaban durante un mes en Argentina. De ahí el primer subtítulo de la revista: «Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo». Así describe Piglia su nacimiento en la escena cultural:

En Francia salía, y sale todavía, una revista que se llamaba *La Quinzaine Littéraire*, que es una revista de información bibliográfica cuya particularidad consiste en que todos *Los Libros* que salen en la quincena o en el mes están reseñados. Entonces, ese fue el modelo que Schmucler trajo de París para hacer acá; es decir, una revista donde todo lo que se publicara estuviera reseñado. La idea era que la

---

47. Así lo constata Piglia en su diario:

*Martes 6*

Ayer perdí la tarde en Galerna con Toto Schmucler, que quiere hacerme compartir la dirección de la revista, tengo que buscar un argumento que me permita zafar con elegancia. La revista me parece interesante en general, pero no utilizaría a ciertos personajes demasiado ligados al periodismo cultural y además yo le daría otra orientación (más ligada a la crítica de la crítica de los medios) (LAF, 138).



revista iba a ser útil porque la iba a comprar mucha gente, porque nosotros nos proponíamos hacer lo que no hacen los diarios, que dejan de lado muchos de los libros que salen. Queríamos ser exhaustivos, que cualquiera pudiera saber qué se estaba publicando. Yo recuerdo la sensación de felicidad cuando iba a la oficina y estaban todos los libros que se habían publicado. Las editoriales empezaron en seguida a mandarnos todo lo que sacaban porque se dieron cuenta de que nosotros avisábamos. [...] Creo que Galerna pagaba la revista, es decir, pagaba los sueldos y la edición –que tenía mucha publicidad, por otro lado–. Yo recibía un sueldo y hacía todas las reseñas críticas que ustedes van a leer al final [de cada número]. Leía como un loco. Todos los libros que salían entonces en Buenos Aires tenían un comentario mío. De ahí viene toda mi cultura (risas) (en Somoza y Vinelli, 2011: 10-11)<sup>48</sup>.

El consejo editorial de la revista estaba formado por toda la generación posterior a *Contorno*, de la que buscaban distanciarse: Beatriz Sarlo, Germán García, Josefina Ludmer, Oscar Terán, Ernesto Laclau, Jorge Rivera, Eduardo Romano, Juan Carlos Portantiero, Nicolás Rosa, Oscar del Barco, Juan Gelman, Carlos Zolla, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer, León Gerchnof, Osvaldo Heredia, Mario Levin, Germán Leopoldo García, José Szabón, Jaime Rest y Jorge Jinkis, entre los más frecuentes. En líneas generales, la revista tenía el propósito de «llenar un vacío» (*Los Libros*, n.º 1: 3), es decir, de crear un espacio nuevo, especialmente en el ámbito de la crítica literaria que planteaba modernidad con la incorporación del estructuralismo francés y especialmente de teóricos como Roland Barthes, Jacques Lacan y Lévi-Strauss.

---

48. Declaraciones que, por otra parte, puede leerse en estado presente en sus diarios de 1969:

*Jueves 16*

Más tarde me encuentro con Héctor Schmucler, recién llegado de Francia, con ganas de poner en marcha una revista (modelo: *La Quinzaine*), está deslumbrado por Cortázar, a quien ha frecuentado en París, y fascinado por las «novedades» que circulan, básicamente la oleada del estructuralismo (onda Barthes + la revista *Tel Quel*) (LAF, 111).

*Miércoles 16*

[...] al final viene Héctor Schmucler de París; muy generoso, me propone hacer con él una revista estilo la *Quinzaine* en Buenos Aires. Es decir, una revista mensual que se ocupe de reseñar todos *Los Libros* que se publican en Argentina y que, a la vez, como yo le propongo, actualice los debates sobre literatura y se oponga frontalmente a la crítica periodística y a los suplementos culturales (LAF, 130).

Se trata, pues, de crear un espacio que en el caso de *Los Libros* tiene un terreno preciso: la Crítica. Darle un objeto –definirla– y establecer los instrumentos de su realización, permitirán dibujar la materialidad con la que se pretende llenar el «vacío» de la recordada expresión de circunstancia.

*Los Libros* no es una revista literaria, entre otras cosas porque condena la literatura en el papel de ilusionista que tantas veces se le asignara. La revista habla del libro. Y la crítica que se propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica. En la medida en que todo lenguaje está cargado de ideología, la crítica a *Los Libros* subraya un interrogante sobre las ideas que encierran. El campo de una tal crítica, abarca la totalidad del pensamiento. Porque *Los Libros*, concebidos más allá del simple volumen que agrupa un número determinado de páginas, constituyen el texto donde el mundo se escribe a sí mismo (*Los Libros*, julio de 1969, 3)<sup>49</sup>.

La formación *Los Libros* realizó un importante trabajo colectivo que consistió en construir una nueva crítica con una metodología rigurosa preocupada por la elaboración formal de la escritura, la materialidad del lenguaje, la especificidad de lo literario y la ideología del propio discurso. Con ello, denunciaban los modos realistas de representación y la problemática ya no era estética y política, sino que se había desplazado hacia estética realista y sus alternativas posibles, ya que en Argentina la literatura tiene desde sus orígenes, como sabemos, un sentido político inmanente. El objetivo de fondo era hacer ver la falsedad de toda forma de politización que se amparaba en esa dicotomía burguesa entre cultura y política, pues lo político está –según la formación– en lo concreto del lenguaje, en sus usos y, sobre todo, en sus silencios. Así, argumenta Piglia: «si el político triunfa donde fracasa el artista, podemos decir que en la Argentina del siglo XX la literatura solo logra existir donde fracasa la política. De hecho, en el eclipse político y la derrota están el origen de las escrituras fundadoras de la literatura argentina» (1998: 21).

La polarización entre vanguardia estética y política adopta en *Los Libros* un debate que debía resolverse dentro del propio discurso crítico (de Diego, 2001), no recurriendo a los modelos sino interrogando a las obras mismas: desde dónde se lee, contra quién y para quién. Y para ello, según Nicolás Rosa,

---

49. Es una alusión intertextual a Barthes eso de «el texto se escribe a sí mismo». El antes y el después de este planteamiento tiene un epicentro norteamericano: R. Wellek y su conferencia «La crisis de la literatura comparada» (1958), su rechazo de la «ciencia» literaria y su defensa de la crítica «imaginativa» o «creativa».

era necesario acercarse a «lo concreto real de la obra (hecho de palabras) con un instrumento científico» (1969: 4). Así, ya desde uno de los primeros artículos de la revista, «Nueva novela latinoamericana ¿Nueva crítica?», Rosa apunta a la falta de *nuevos instrumentos* para conjugar los modelos de la izquierda que hagan posible una «crítica política de la cultura» y que, a su vez, no sean modelos directamente importados sino «filtrados» por la realidad de los países latinoamericanos. Porque tenemos una nueva literatura, afirma, pero no una nueva crítica<sup>50</sup>. Josefina Ludmer, miembro de la revista y por aquel tiempo pareja sentimental de Piglia, defendía, apoyando el pensamiento de Rosa, que había que trabajar la obra «desde adentro y con el material mismo de la obra, de un modo que no podría aplicarse a ninguna otra» (Ludmer, 1970: 5, 5), mostrando cómo se produce la significación y se hace posible la construcción del nuevo saber<sup>51</sup>.

Esta nueva crítica propone acercarse a la materialidad del lenguaje y a la ideología que hay dentro del propio discurso, a la que solo podemos llegar,

---

50. En este artículo Rosa reseña la obra de Jorge Lafforge, *Nueva novela latinoamericana* (Paidós, 1969). La obra no solo presenta una serie de ensayos sobre novelistas contemporáneos americanos realizada por los críticos que protagonizarán poco tiempo después la escena de la nueva crítica, sino que forma parte del devenir de la irrupción de la crítica inaugurada por la revista *Contorno* durante la década de los sesenta y principios de los setenta, y que de forma definitiva se hace explícita en esta revista. Es decir, un libro que presenta no solo una nueva novela sino una nueva crítica. Cabe añadir que Ricardo Piglia colabora en el libro de Lafforge con su conocido ensayo sobre Puig, «Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de La tradición de Rita Hayworth de Manuel Puig)».

51. Las citadas palabras de Ludmer corresponden a su artículo «La literatura abierta al rigor» (julio 1970), una reseña sobre la obra de su amigo Rosa, *Crítica y significación* (Galerna), escrita con la pretensión de defenderla de las acusaciones de plagio que recibió en el interior de la propia formación. Pero también con la convicción de que Rosa estaba proponiendo una nueva crítica centrada exclusivamente en la obra; en los modos y las formas de la narración. En *Los diarios* de Piglia quedaron huellas significativas de esta discusión:

*Lunes 30 de marzo*

Anoche reunión en casa con Julia, Josefina, Nicolás, Toto, Germán para discutir el libro de Nicolás Rosa *Crítica y significación*; imprevista aparición de Oscar Masotta y una troupe –Luis G., Osvaldo L., Oscar S.–, Masotta pasó a trabajar de analista salvaje y desató –ayudó a desatar– el caos, el narcisismo y la competencia. Acusó a Nicolás de copiarle el estilo a él y a Sebrelí, cuando en realidad los tres traducen a Sartre. Luego enfrentó a Nicolás, como si los dos representaran la lucha entre Lacan y Sartre. Y nos peleamos a muerte para defender como nuestras esas traducciones.

afirman Ludmer y Rosa, acercándonos a su especificidad y a sus detalles. La defensa de Rosa por la crítica Ludmer y su respuesta en la revista a una polémica interna, que solo conocían sus miembros, viene a afirmar lo que de Diego ha llamado una «crítica de control» (2001: 27), una suerte de «crítica de la crítica» en la que los colaboradores se comentaban entre ellos hilando una red de intervenciones. Buscaban hacer teoría y no solo crítica, de modo que «el cruce entre vanguardia política y vanguardia estética no adopta en *Los Libros* la forma de debate ideológico sino la de un problema que debe resolverse en el interior de un discurso crítico» (de Diego, 2008: 411).

En 1969 *Los Libros* funda el mito Gombrowicz de la mano de Germán García en la sección de «Presencias». García escribe una despedida en la que evoca la traducción colectiva de *Ferdydurke* entre bares y bebidas, cuando Witoldo, como lo llamaban sus amigos, no conocía bien el idioma español. Con ello, Germán transforma la escena de su escritura en mito. Recordemos que Germán García publica el artículo poco después de la muerte del escritor polaco, en París el 24 de julio de 1969. García cierra su artículo diciendo: «ahora nos toca a nosotros mirarnos en Gombrowicz». Hecho de exilios y traducciones, el mito sería también el símbolo de lo que pasaría después de 1969 en un clima de ebullición cultural y política que dominó los sesenta y

---

Schmucler había planteado dos reuniones del equipo de la revista *Los Libros* para discutir el libro de Nicolás Rosa y convertir la transcripción del debate en la nota bibliográfica (LAF, 174).

Y del siguiente modo lo recuerda en las entrevistas realizadas entre 2008 y 2010 por Enela Vinelli y Patricia Somoza:

Una vez, cuando salió el libro de Nicolás Rosa, *Crítica y significación*, que era como un libro nuestro. ¿Entonces quién hacía la crítica de eso? Y Toto dice: «Hagamos una conversación». Y hacemos una discusión en mi casa –yo vivía en Sarmiento y Montevideo–: vienen Josefina Ludmer, Nicolás Rosa, Germán García, Toto Schmucler, y vienen Masotta con Osvaldo Lamborghini, como una especie de patota... Nicolás Rosa en ese libro era muy sartreano, y Masotta se manda una patoteada increíble porque lo empieza a acusar de copiarlo a él. Cuando en realidad eran los dos los que tomaban los tonos de Sartre. Entonces se arma un debate increíble, donde Nicolás queda completamente acorralado y la crítica del libro queda en suspenso. Esto es una prueba de que la revista no podría resolver la dinámica interna de sus propios conflictos y Toto, frente a eso, usaba el sistema de decir, bueno, discutamos. Pero la discusión fue tan violenta que en ese momento no se pudo publicar nada de esa conversación sobre el libro de Nicolás Rosa [...] (2011: 14-15).

primeros setenta. A partir de la segunda mitad de los setenta muchos escritores, traductores y editores saldrían al exilio. Como destaca Alejandrina Falcón, «en ese exilio, quizás, alguno haya recordado la frase profética de German García sobre Gombrowicz» (Falcón, 2016: 14).

A partir de este primer número donde se presentaba a la nueva crítica, la revista tuvo siete años de vida y se publicaron cuarenta y tres números más, distribuidos a Sudamérica, Estados Unidos y Canadá, aunque el circuito de distribución fue aumentando de manera progresiva como indican los subtítulos<sup>52</sup>. Los temas y los autores tratados en la revista son recurrentes: Roberto Arlt, Gombrowicz, Bioy Casares, Cortázar, Manuel Puig, Tomás Eloy Martínez, Emilio Rodríguez, Néstor Sánchez, Arguedas, incluso David Viñas. En los primeros ocho números de la revista aparecieron reportajes y traducciones de Marcuse, Sartre, Marx, Althusser, Chomsky, etc. El estructuralismo de Lévi-Strauss, junto la ideología de Marcuse, ocupaban un lugar especial en la revista.

Era la estilística, de Anita Barrenechea y el grupo de Instituto de Filología. Y estaba muy bien. Y por otro lado había una crítica marxista sociológica, que estaban haciendo Viñas, Prieto, que para nosotros era vulgar y de la que tratábamos de tomar distancia. Más allá de que tuviéramos muy buena relación con ellos, con David Viñas, con Jitrik, intentábamos tomar distancia de la crítica estilística y de la crítica más *contenidista*. Un objetivo que la revista consigue es cuestionar la crítica impresionista que se hacía en los diarios y en las revistas semanales. Por eso la revista es muy dura desde el punto de vista de su concepción crítica. Nosotros traemos el estructuralismo, traemos todo lo que sería la nueva crítica, y usamos una política de provocación que produce un efecto muy interesante: si uno leyera junto con *Primera plana*, con el suplemento de *La Nación*, vería que empieza a producirse un efecto (Piglia en Somoza y Vinelli, 2011: 12).

José Luis de Diego en su ensayo «Los intelectuales y la izquierda argentina» (2008), advierte que, si bien existe una continuidad durante los siete años que recorre *Los Libros*, es frecuente leer en las reseñas y en los artículos que se han escrito sobre la revista que el número 29 marca una inflexión

---

52. Schavelzon declara que «*Los Libros* tenía cada vez más influencia, pero eso no era proporcional a las ventas, que nos costaba sostener. A medida que avanzaban los números fuimos ajustando el tiraje, de 15.000 llegamos a bajar a 5.000, pero en todo momento sentíamos que eran 5000 que se leían profusamente. Intentamos latinoamericanizarla, pero pese a todos los esfuerzos, la revista se vendía en un 95 por ciento en la Argentina» (en Somoza y Vinelli, 2011: 11).

en su historia: es posible hablar entonces de una primera etapa, identificable por la presencia de Schmucler en la dirección y una creciente etapa –la de formato reducido–, con la presencia del trío en la dirección y caracterizada por una creciente politización en sus artículos (2010: 410-411).

La primera etapa es la más interesante, es un momento muy productivo de circulación de mucha gente, y se pueden leer ahí todos los debates: aparecen Lacan, Althusser. Todas cuestiones que nosotros estábamos poniendo en circulación. Y si hacés la lista de gente que está interviniendo, te das cuenta de que en la revista está toda una generación: Beatriz Sarlo, Germán García, Josefina Ludmer, Oscar Terán, Ernesto Laclau, Jorge Rivera, Lafforgue, Eduardo Menéndez –un tipo muy interesante que se perdió– creo que García Canclini, Oscar del Barco, toda la generación posterior a *Contorno*. Después la política se lleva todo y se vuelve una revista de izquierda más (Piglia en Somoza y Vinelli, 2011: 19).

En esta primera etapa se plantean una serie de novedades en el campo que tendrán una fuerte influencia en los años posteriores: 1) El origen y desarrollo de una nueva crítica, algunos de cuyos nombres ocuparán un lugar central en los años 80 y 90, entre ellos Ricardo Piglia. 2) La presencia privilegiada en tanto objeto de esta nueva crítica de textos literarios de reciente aparición, lo que produce una creciente contaminación entre un discurso crítico cada vez más preocupado por la elaboración formal de la escritura y una producción literaria cada vez más proclive a incorporar en sus ficciones lo que parece ser un reclamo de la nueva crítica: la crisis de un modo de concebir la literatura como representación del mundo social, a menudo tildada de realista ingenuamente (de Diego, 2010: 411)<sup>53</sup>. Una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan los modos realistas de representación. 3) La actualización teórica y la sofisticación discursiva generan la ilusión de cientificidad de la práctica crítica sustentada en la seguridad del manejo de sus instrumentos; desde allí es posible visitar a los clásicos de la generación que les anteceden y, así, mar-

---

53. En su citado estudio de 2001, José Luis de Diego ofrece un catálogo de las novelas que se reseñaron en la revista durante la dictadura de aquellos escritores que se quedaron en la Argentina. De Diego subraya la persistencia de ciertos nombres ligados a políticas editoriales específicas, entre ellas, Sudamericana, que ocupaba un lugar central después de publicar *Rayuela*, *Boquitas pintadas* y *Sobre héroes y tumbas*. Pero también, editoriales menores, pero de alta importancia durante los años previos a la dictadura como Galerna, Corregidor, De la Flor o Editorial Pomaire, esta última donde se publicaría por primera vez *Respiración artificial* (1980) (2001: 122-123).

car las diferencias: Sábato, Marechal, Viñas, Bioy Casares, Cortázar, etc. 4) La cuarta novedad es la crítica de control para mantener los instrumentos de análisis, «una crítica de la crítica» en la que los colaboradores son a la vez sujeto y objeto del discurso crítico (de Diego, 2010: 412). Así también lo había definido Piglia en su diario de 1969: «estamos en la época de la crítica de la crítica crítica» (2016: 143). Por tanto, el grupo *Los Libros* realizó un importante trabajo colectivo, el cual debe ser exhumado, como decíamos, para esclarecer la obra del escritor de *Respiración artificial*. Horacio González, atento a la importancia del paso de los años, se pregunta

¿A quiénes leemos en *Los Libros*? No es fácil decirlo, pero lo que leemos es un poco más o un poco menos de lo que esos escritores fueron en su desarrollo futuro. Leemos un poco más porque hoy sabemos lo que ellos no sabían en ese momento sobre ellos mismos; y leemos un poco menos porque también leemos aquello en lo que estaban equivocados al saber lo que sabían sobre ellos mismos (2011: 7).

Durante los siete años que Piglia colaboró en la revista, se encargó de reseñar brevemente todos los libros que aparecen en la sección «*Los libros*» y que, al parecer, no merecían ser objeto de una reseña más extensa: «Anoto todos los libros que se exhiben en las vidrieras de distintas librerías de Buenos Aires, ver los géneros, los autores, las nacionalidades, la antigüedad, ver qué se repite y qué se diferencia, sería un modo de ver el estado de la literatura en la ciudad» (LAF, 175). Sin embargo, es interesante remarcar, como ha observado de Diego, la manera en que en esas reseñas desdeñosas se abandona el rigor de la escritura crítica para infamar contra escritores de quienes la revista se diferencia ostensiblemente (2001: 103). Señalaremos solo dos ejemplos notables. Sobre *La cruz invertida*, de Marco Aguinis escribe: «Médico, joven, amante esposo, golfista. Si a eso usted suma \$ 6000000 de premio y 55000 ejemplares de tirada inicial obtendrá con seguridad el esqueleto de este absurdo invento» (1971, 15-16: 58); y de *Abaddón el Exterminador*, de Ernesto Sábato: «Texto pretencioso y pedante... disquisiciones filosóficas, opiniones sobre literatura y residuos de una visión política reaccionaria» (1974, 35: 47).

Además, Piglia escribió contados pero importantes artículos dedicados especialmente a la literatura norteamericana. En el número 1 (julio 1969) redactó una reseña sobre la novela de Joseph Heller, *Trampa 22* («Heller. La carcajada liberal», p. 11), la cual patentó la tradición anarquista que más tarde pondría en marcha en sus ficciones. En el número 11 (septiembre

1970), publica «Nueva narrativa norteamericana», en donde nombra a los que, según él, son los mejores escritores del panorama norteamericano actual: aquellos que «intentan trazar zonas de aislamiento en el interior de la estructura, espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema» (p. 11). Es decir, aquellos que paradójicamente son antinorteamericanos y antiimperialistas. Destaca a Saul Bellow, Philip Roth, Bernard Malamud, J. D. Salinger, Bruce Jay Friedman, John Barth, Thomas Pynchon y, por supuesto, el citado Joseph Heller. Curiosamente, todos ellos escritores que cuestionan los fundamentos económico-ideológicos de la superpotencia y denuncian el modelo de cultura de dominación.

Conductas psicóticas, remiten a una negatividad absoluta: formas desesperadas de la introspección, último intento de recuperar la identidad perdida, sus salidas más «naturales» son la locura y el suicidio. Para quebrar esta circularidad despolitizada es preciso esperar la práctica de escritores (sería mejor decir los propagandistas) negros ligados a los *Black Panthers*: Malcolm X, Eldridge Cleaver, LeRoi Jones, Ralph Brown son los primeros que instalan en sus textos una perspectiva colectiva, capaz de abrir una alternativa y generar una propuesta (Piglia 1970, 11: 11).

Droga, regreso a la naturaleza, violencia sexual o delirio son algunos de los temas refugio de estos novelistas y, a su vez, apuntan a las preocupaciones y algunos de los *leitmotiv* de la ficción futura del propio Piglia. Podemos atestiguar a través de la crítica –y de su trabajo como antólogo– que existió un joven Piglia que no difiere mucho del modo de pensar del escritor que décadas más tarde escribió y publicó *El camino de Ida* (2013). Desde esta perspectiva, la novela parecería un anacronismo en deuda con los escritores norteamericanos que mejor conoce y admira. Y de la misma forma que la antología *Yo* se inserta en *Los diarios* como un relato, este artículo podría leerse como un prólogo de la citada novela; códigos y protocolos de lectura que nos permite manejar mejor la novela. Sin duda, Thomas Munk podría perfectamente ser un personaje de las novelas de Saul Bellow, Joseph Heller o Bernard Malamud, las cuales son descritas por Piglia de la siguiente manera:

Melancólica nostalgia del Paraíso perdido, búsqueda de una zona íntima en la que guarecerse para preservar la identidad, en la estructura misma de estas narraciones se deja ver su ideología: novelas de un solo protagonista, la experiencia vivida es el fondo que garantiza la forma de esta escritura, haciendo de la narración en primera persona un refugio y una sustitución: el «héroe» recupera su identidad en el momento de ponerse a narrar (se), ese relato lo rescata del



anonimato y lo vuelve a la vida, lo pone otra vez en escena. Suspendido en el presente neutro de la narración, el personaje reconstruye en el lenguaje su identidad perdida: lugar privado, esa palabra personal hace de la novela el sitio del encuentro con la sociedad, la zona íntima donde la oposición se institucionaliza y toda resistencia se vuelve literatura (1970, 11: 12).

Hay que tener en cuenta que, con la Universidad intervenida desde el 66, el estructuralismo estaba afuera de la Academia y aunque muchos de los miembros de la revista impartían cursos privados en sus casas –como veremos en el capítulo III–, no todos los lectores podían comprender el lenguaje específico que practicaba esta crítica. Tan es así, que la nota editorial del número 8 (mayo 1970), titulada «Etapa», responde a las acusaciones que tachaban a la revista de ilegible y a sus colaboradores de «imitadores serviles de movimientos exóticos y pretenciosos usurpadores de una jerga incomprendible» (1970, 8: 3). Así, en la editorial realizan un balance de los primeros diez meses de vida de la revista donde se excusan por ser una revista «crítica, elitista, extranjerizante y estructuralista» (1970, 8: 3) argumentando que el objetivo principal de la revista era introducir en Argentina un método riguroso para la crítica literaria. Y añaden:

Contra una crítica terrorista de intereses o de grupos, se ha intentado oponer la búsqueda de las estructuras reales que se descubren bajo formulaciones imaginarias. A ideas cristalizadas por la ideología, se han propuesto instrumentos que puedan develar los mecanismos profundos de esas ideologías. A la verosimilitud que se acomoda a un mundo conformado, se ha opuesto la verdad, aunque resulte desquiciadora (*ibid.*).

No obstante, admiten el error de exagerar el uso de tecnicismos sin tener en cuenta que la revista no va dirigida a un público necesariamente especialista y anuncian que, a partir de ese momento, incluirán como objeto de análisis productos de la cultura popular, tales como radio, cine, teatro o televisión. A partir del número 8 la revista amplía horizontes con el subtítulo «Un mes de publicaciones en América Latina», indicando su *latinoamericanización*, lo que también señala el ingreso de una gran nómina de editoriales mexicanas, venezolanas, chilenas y argentinas con un eficiente sistema de distribución que abarca gran parte de América Latina, Estados Unidos y España. También se incorporan corresponsales y colaboradores de varios países de la región y, gracias a ello, muchos artículos pueden contar problemáticas sociales como la guerrilla en Perú o el testimonio de tortura en los años de la dictadura de Brasil, etc. Con ello, los números se van

especializando en los distintos países y, en consecuencia, los temas van adquiriendo un carácter mucho más político. Leemos titulares como «Los intelectuales y el poder», «El nacionalismo popular», «Socialismo sin Marx» o, incluso, un reportaje a Noam Chomsky sobre lingüística y política.

El número 15/16 (febrero 1971, número doble especial) dedicado a Chile marcó un punto de inflexión en el cual la revista pone el énfasis en los acontecimientos políticos y sociales, como la época del triunfo popular en Chile o la Unidad Popular de Allende<sup>54</sup>. Será a partir de ahí cuando *Los Libros*, según declaraciones de Piglia, comience a girar en torno a dos ejes fundamentales: uno, vinculado con la nueva crítica, la difusión de nuevas corrientes teóricas –como dijimos, principalmente provenientes de Francia– y su relación con la política; y el otro, relacionado con el rol de los intelectuales en un contexto político que se desplegaba de modo vertiginoso.

Como toda práctica intelectual la revista tenía dos ejes. Uno eran los debates específicos: qué es la crítica, qué es el marxismo, que está pasando con la crítica cultural. Y el otro era una cuestión más política: ¿qué hacen los intelectuales frente a la nueva situación política que se estaba desarrollando aceleradamente? Entonces la revista va cambiando en relación con esos dos planos. Un plano más interno de discusión sobre qué tipo de crítica hacer, y la incorporación de gente: porque ustedes van a ver ahí como corre un corte sobre lo que estaba pasando en la crítica. No solo porque estábamos empezando todos nosotros, sino también porque uno podía seguir ahí cierta crítica. Y el otro plano está vinculado con la relación entre una revista de izquierda y la política argentina de esos años. O en todo caso, la relación entre la revista y la politización del setenta, la militancia, la guerrilla... qué sé yo, era todo un lío eso. Tipos que circulaban y después no los veías por un tiempo y resulta que habían estado en Cuba haciendo «prácticas de turismo» (en Somoza y Vinelli, 2011: 13-14).

En el número 21 (agosto 1971) Galerna se retira como editor de la revista. Con ello, se pierde el apoyo de importantes editoriales de Latinoamérica y

---

54. Nota del editorial del número especial a Chile, número 15-16, febrero de 1971:

Chile ocupa desde noviembre del año pasado un lugar privilegiado en el interés de la historia contemporánea. Al asumir el mando el presidente Allende, se reordenó el cuadro de la situación americana y la expectativa interesó prácticamente a todo el mundo. El proceso político se ha estructurado de tal manera en el planeta, que el menor movimiento de uno de los elementos pone en vibración a toda la compleja estructura internacional. El cambio chileno remitió de inmediato a las grandes capitales: desde Washington a Pekín (3).

Guillermo Schavelzon deja de ser el editor responsable. Debe comenzar a autofinanciarse y las propuestas iniciales de la revista se van transformando de forma que, en el número 22 (septiembre 1971), vuelve a cambiar su subtítulo a «Para una crítica política de la cultura». Además, se amplía el consejo de dirección y junto a Schmucler se sumarán Ricardo Piglia y Carlos Altamirano. Este triunviato dura apenas dos números (23 y 24), pues, en el número 25 el Consejo se amplía a 6 miembros con la inclusión de Beatriz Sarlo, Germán García y Miriam Chorne. Estos cambios en la dirección revelan ciertas polémicas internas entre sus miembros colaboradores con respecto a la orientación que debía de tomar la revista en relación con el debate sobre la posición de los intelectuales en los proyectos de transformación revolucionaria. En *Los diarios*, Piglia registra la discusión:

*Sábado 8*

El jueves discusión en la redacción de *Los Libros* hasta las tres de la mañana, primero en casa de Germán, después en mi casa. Schmucler decidido a que no salga el artículo de Altamirano. No explicita su «pasaje» al peronismo y el debate es circular, elíptico. ¿Cuál es el espacio de la revista? La cuestión queda abierta, Toto parece haber encontrado en el peronismo el camino de muchos otros intelectuales cercanos a él, básicamente el grupo de *Pasado y Presente*. La peronización general crece sin medida y cualquiera que se oponga queda aislado, por lo visto Toto quiere que la revista siga ese camino (LAF, 311).

Tal como argumentan Somoza y Vinelli, estos desacuerdos «eclosionan en el momento de la publicación de un artículo de análisis político referido al Gran Acuerdo Nacional (GAN), en el número 27 –de julio de 1972–» (2011: 10). En la nota editorial del número 27 (julio 1972), dedicado al GAN como se lee en la cita, se muestran en toda su dimensión las disidencias existentes en el seno del consejo de dirección:

1. Puesto en consideración el artículo de Altamirano, algunos miembros del consejo de dirección manifestaron su discrepancia en cuanto a la aparición del mismo ya que consideraban que el espacio previamente definido de la revista (el de la crítica política de la cultura), no daba lugar a trabajos referidos al proceso político inmediato en cuanto tal [...]
2. La mayoría del consejo de dirección no compartió el criterio antes expresado y propició la inclusión del artículo [...]
3. El tema del GAN, como se ve, ha puesto en escena problemas de primera magnitud para el futuro de la revista. El único artículo interpretativo del fenómeno político actual, obviamente, no puede ser considerado como la expresión del consejo de dirección. Sería casi innecesario aclarar que los

artículos del presente número sobre el GAN se abren a la misma discusión que se dio en este consejo. Pensamos, finalmente, que más allá de lo anecdótico, este debate es un síntoma de los problemas teóricos, políticos, ideológicos, ligados a la relación de los intelectuales con la política. Ocultar o cerrar este debate supondría de nuestra parte el encubrimiento de una problemática que, de alguna manera, constituye el centro de nuestra tarea (1972, 27: 2).

En ese mismo número se incluye «De la traición de la literatura», reseña que Ricardo Piglia hace de *Ajuste de cuentas*, libro de cuentos de Andrés Rivera. Piglia reseña libros que siguen la línea que postula Rosa en «La crítica como metáfora» (1969)<sup>55</sup>; es decir, libros que rescatan culturas marginales y utilizan un lenguaje metafórico para hablar de cuestiones políticas. De manera que toda la eficacia del relato reside, para Piglia y otros miembros de la revista, en lo no dicho, en aquello que se oculta. La literatura política y el lenguaje son el tema de la obra y, «sin embargo el lenguaje del narrador nunca es el de la política, sino el de una sexualidad cargada con todas sus compulsiones, sus resistencias, sus coartadas». Subraya otras obsesiones importantes del libro como la pérdida de la mujer, la traición, el juego de espejos del protagonista, es decir, la identidad y el delirio. Obsesiones que convierten al conjunto de relatos en un todo único. Pero lo verdaderamente importante de las intervenciones de Piglia en la revista son las conexiones que se dan entre las obras que reseña y su futuro trabajo como escritor. Todo su trabajo como crítico junto con el de la formación *Los Libros* será sustancial para construir su propia poética.

El 22 de agosto de 1972 tuvo lugar la llamada masacre de Trelew, donde diecinueve presos fueron acribillados a mansalva en la base aeronaval Almirante Zar de la provincia de Chubut. Más tarde se promulgó la ley de censura en la Argentina. El número 28 (septiembre 1972) denunciaba estos sucesos: «los que tienen el poder quieren decir el sentido» (1972, 28: 2)<sup>56</sup>.

---

55. En este artículo Rosa reseña *Escrito sobre un cuerpo* de Severo Sarduy (Sudamericana), autor que le interesa especialmente porque le permite hablar de política sin nombrarla. Sarduy emplea un lenguaje jeroglífico sobre el que inscribir un nuevo discurso. Rosa alaba el modo en que Sarduy rescata la cultura marginal, la cultura homosexual o la «cultura de la pobreza» con la intención de estudiar su valor en la órbita de la cultura burguesa.

56. A partir del 73 y hasta el 75 se instauró un clima de violencia política como estrategia para disipar en contra del poder autoritario. Así, al citado suceso de Trelew (agosto

Y para separarse de «la versión oficial» de los hechos se centran en la crítica, con la intención de que esta explique de qué manera se articula hoy la producción y recepción del conocimiento –y la verdad– en Argentina.

Para el número 29 (marzo-abril 1973), Toto Schmucler abandona la revista y se va a dirigir la revista *Cultura y comunicación*. En *Los diarios*, leemos: «[diario 1972, jueves 30] Reunión en *Los Libros*, Schmucler renuncia a la revista que él mismo había fundado. Paradojas de la cultura de izquierda. La evolución política de Toto fue creando tensiones a lo largo del tiempo, hasta que por fin decidió alejarse» (LAF, 323).

También Germán García se marcha a la revista *Literal*, donde pretendía continuar con el proyecto inicial de *Los Libros*. Sarlo, Altamirano y Piglia, los tres de inclinación maoísta en aquel entonces, toman el consejo de dirección. Con ello, la revista cambia nuevamente su subtítulo a «Para una crítica política de la cultura». Como dijimos, si bien en sus inicios la revista funciona como un colectivo y expresaba la voluntad de encontrar un método riguroso de análisis para la Literatura, a medida que los cambios políticos del país se producían a una velocidad vertiginosa las diferencias ideológicas entre los integrantes de la revista fueron manifestándose<sup>57</sup>. Con el triunfo de Allende en Chile, la izquierda comienza a dividirse, provocando fuertes consecuencias en la revista. Algunos miembros de la revista se radicalizaron y realizaron cambios en el proyecto inicial de la revista<sup>58</sup>. Ante esta situación, la literatura y la crítica empiezan a perder su lugar cardinal y la política parece ganar la partida.

---

del 72), le sucedieron la masacre de Ezeiza (junio del 73) y los asesinatos de José Ignacio Rucci y del Padre Carlos Mujica (febrero y mayo del 74), entre otros.

57. Leemos en *Los diarios*:

«Domingo 12 de octubre

Los conflictos con la revista se agravaron, discusiones con Toto, Willie, etc. por intentos de reordenar la revista dejándonos afuera. Me escuché a mí mismo levantando encendidas diatribas morales que surtieron poco efecto. Todo sigue igual y ahora soy yo quien quiere abrirse (después de cobrar el sueldo de este mes para cubrir el déficit de la mudanza).» (LAF, 158).

58. «En definitiva –afirma Piglia– *Los Libros* empezó como una revista editorial que hace Toto conmigo. Después es una revista que evoluciona junto con la evolución política de la Argentina y se convierte en una revista de izquierda, hasta que Toto se pone a revisar las posiciones de la izquierda, y entra en el panorama del peronismo; y entonces amplía el comité para que haya un cierto equilibrio, pero el comité se desequilibra de nuevo porque Beatriz cambia de posición» (Somoza y Vinelli, 2010: 16).

Deslindando un campo y un nivel de intervención crítica, se hace necesario definir un objeto fundamental de análisis: los discursos ideológicos. Se trataría de descifrar –elaborando al mismo tiempo los métodos y los instrumentos de análisis– las «formaciones» ideológicas como dimensión específica de la política de las clases sociales y cuya eficacia, si bien subordinada, es real (Editorial. *Los Libros*, marzo-abril 1973, n.º 29: 3).

Desde el número 29 hasta el número 44, *Los Libros* busca hacer una crítica a la Unión Soviética y vemos cómo Mao Tse-Tung y la Revolución Cultural China va tomando protagonismo en las páginas de la revista. Ya en el número 25 (marzo 1972) Piglia había publicado una reseña de *Charlas en el foro de Yenan sobre arte y literatura* (ediciones Marxismo de hoy, 1972), de Mao Tse-Tung, a la que tituló «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», uniendo estratégicamente a Mao y Brecht. Por esos años el joven Piglia, con apenas treinta y un años formaba parte del Partido Vanguardia Comunista y veía en el pensamiento de Mao Tse-Tung (análogo a Brecht) la mejor alternativa posible para resolver la tensión entre lo que en aquellos años representaba la estética –los escritores del boom– y la política –generación de *Contorno*–. El pensamiento maoísta le aportaba a Piglia las claves fundamentales del escritor de izquierda para pensar en el futuro de la literatura «¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer?» (1972: 22). En definitiva, la preocupación en el origen sartreano del público, pues entiende que este y no el escritor es el que decide la significación de la obra. «El pueblo –escribe Piglia– es a la vez lector/escritor del gran texto común, espejo verbal donde se exhibe la revolución cultural proletaria como actividad significativa» (1972: 23). Entonces, si las clases dominantes controlan la propiedad de los códigos de lectura, la lucha revolucionaria está en los usos sociales de la significación. Por tanto, en el lenguaje. Y un lenguaje nuevo –ligado a nuevos circuitos de comunicación– es capaz de crear también un público nuevo.

Según Piglia, el primer paso para superar el problema del realismo estaba en definir la producción artística como respuesta específica a la demanda social que nace de la lucha de clases en contra de una metafísica de la creación. Porque –escribe Piglia citando a Brecht– «si el producto se emancipa de la producción se borran las huellas de su origen» (1972: 22). Se trata entonces de pensar la literatura como sistemas de relaciones dentro de modos específicos de producción, circulación, distribución y consumo.

Mao funda una teoría del arte que permite descubrir sus enlaces con el resto de las prácticas sociales y decidir su eficacia revolucionaria. Así, no juzgaremos

a los escritores por sus declaraciones sino por el efecto que sus actividades tienen sobre las masas de la sociedad... Mao desacredita todo voluntarismo del sujeto (a la manera del compromiso sartreano) y echa las bases de una definición de las relaciones entre literatura y revolución en términos de una práctica específica que mantiene con la ideología y con la política lazos propios en el interior de la estructura social (Piglia, 1972: 23).

De este modo, en 1972, siete años después de su introducción de *Literatura y Sociedad* (1965), Piglia plantea –ahora sí– una alternativa concreta a la teoría del compromiso que disolvía la práctica estética en la militancia y, también, una alternativa a la estética estalinista que había cristalizado en el interior del movimiento comunista. Pero en 1972 en Argentina estos dilemas parecían estar resueltos, puesto que ya se rechazaba el realismo socialista. Entonces, contra quién lee Piglia: por un lado, podemos afirmar, contra la generación precedente –el grupo *Contorno*– y, por otro lado, contra el realismo crítico, fantástico y maravilloso del boom que perpetuaba una identidad latinoamericana con la que no se identificaba. Manifiesta Piglia en su diario de 1969: «Está claro que para sobrevivir al boom hay que mantenerse apartado. Quedarse quieto, escribir relatos a contramano de la expansión que lidera la literatura latinoamericana actual... esperar. Menos es más. El que pueda mantener la calma en medio de esta avalancha llegará más lejos, sin quemarse en el camino. Habrá que ver» (2016: 106). Entre los escritores del boom y los sartreanos de *Contorno*, Piglia habría encontrado un lugar para una nueva generación de jóvenes que se hallaba huérfana de modelos literarios; un lugar que superaba el dilema y los colocaba en diálogo con la literatura mundial<sup>59</sup>. La formación *Los Libros* buscaba un espacio propio y Piglia encuentra en el concepto de «fuerza estética de producción» de Brecht un modo de pensar la eficacia estética como efecto social; es decir, pensar las técnicas literarias como maniobras de intervención política para construir un arte de vanguardia que no traicione la ideología en beneficio de la estética, sino que la haga visible y la exhiba como un momento material de la producción estética. Como arguye en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2009), es en la claridad y en el efecto de verdad donde

---

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

se encuentran la eficacia estética y política: dos mecanismos literarios alejados del estilo del llamado «boom» literario.

En el número 29 (marzo-abril 1973), Piglia publica su afamado ensayo «Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria»<sup>60</sup>. Su tesis principal es presentar la lectura como algo que está situado geográfica y contextualmente –«el texto intenta definir el lugar desde donde se quiere ser leído» (1973, 29: 22)– y, que la literatura está ligada al circuito de la cultura por medio de la demanda y circulación, como cualquier otro producto de mercado, con su propio valor económico. La forma y el estilo del texto dependen también de una economía de mercado. Piglia lee en Arlt una crítica económica de la literatura: «es el precio quien decide el valor y esta inversión viene a afirmar que no hay un sistema de valor independiente del dinero» (1973, 29: 24).

El número 35 (mayo-junio 1974) está dedicado a China. La revista se abre con el artículo de Piglia sobre la práctica social, la división de trabajo y de clases, y la teoría marxista, titulado «La lucha ideológica en la construcción socialista. Se trata del fruto de un periplo de cinco meses por China, París y Londres. A su vuelta, las tensiones en el interior de la formación habían aumentado tanto por la atmósfera de violencia que rodea el contexto político y social<sup>61</sup>, así como por las contradicciones políticas cada vez más presentes entre los miembros de la revista<sup>62</sup>.

Ricardo Piglia abandona *Los Libros* en el año 1975. Se despide como miembro de la revista en el número 40 (marzo-abril 1975) publicando sus canónicas «Notas sobre Brecht», reseña de su libro *El compromiso en literatura y arte* (Ediciones Península). Para el escritor argentino, Brecht representa la

---

60. Aunque este es el primer texto que publica sobre la obra de Roberto Arlt, *Los diarios de Emilio Renzi* (2016) nos descubren que el interés por reivindicar la importancia de su obra nace mucho antes: «[diario 1969] Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado» (LAF, 178).

61. Anota en el diario de 1974: «Encontré a Beatriz Sarlo y a Carlos Altamirano: la revista *Los Libros* recibió carta –con amenazas– de la Triple A. Por menos de eso mis amigos se exilian, pero nosotros no nos vamos a dejar intimidar y seguiremos adelante (hacia el abismo)» (LAF, 378).

62. En el diario de 1973, escribe Piglia: «Reacciono violentamente contra Carlos Altamirano, ayer, en *Los Libros* cuando me acusa de haber excluido a Perón del discurso de las clases dominantes «por oportunismo». Me enfurezco, no me interesa mucho Perón pero nunca lo consideraría un enemigo, negocia con las clases dominantes porque es un populista pero no forma parte del bloque de poder. Carlos se hace el hombre de principios, pero sus principios cambian cada temporada.» (LAF, 342).



tentativa de fundar en la práctica una teoría marxista de la producción literaria y, a la vez, definir los elementos de una crítica científica, con una metodología definida, capaz de inscribir los resultados de esa práctica en la lucha de clases, a través de los distintos contratos sociales que se dan entre el texto y el lector, pues se entiende que cada clase tiene su «literatura», es decir, «su estética» y «su política». Por ello, la publicación de los tres tomos de escritos de Brecht sobre arte y literatura es para Piglia «el acontecimiento más importante en la crítica marxista desde la publicación de los cuadernos de Antonio Gramsci» (1975, 40: 4), de quien, por otra parte, el pensamiento de Brecht se encuentra en la antítesis. Brecht es importante, nos dice, no solo porque nos permite reconocer que hay una alternativa a la estética estalinista –y comunista que los años 30 a los 50–, sino porque, además, Brecht reconstruye una teoría del arte centrada en las condiciones de producción de la literatura. Años después, en la conocida «Conversación en Princeton», declara Piglia:

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 Tinianov, el cine de Eienstein, la literatura fakta de Tretiakov, las primeras experiencias con la narrativa de no-ficción digamos, las experiencias de El Lissitzki, la poesía de Maikovski, de Ana Ajmatová. 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. Contra eso peleábamos. ¿Cómo se transformaban esos debates en el interior de las tradiciones nuestras? Luchábamos por cambiar la lectura de Borges, de Arlt, que, vistos desde esa posición monolítica, no formaban parte del canon de lo que debía leer un escritor «progresista» (LFI, 227).

Como expresó en sus diarios, antes de publicar sus notas sobre Brecht, ya había decidido renunciar a la revista<sup>63</sup>. La carta de despedida fue publicada

---

63. En *Los diarios* de 1974 y 1975 respectivamente, leemos:

Lunes 23

Cierta dispersión, varios proyectos simultáneos. Necesito con urgencia un plan de trabajo que me sostenga y me dé impulso para seguir adelante. Aparte, trabajé en la reescritura del editorial de la revista. Diferencia política, Carlos y Beatriz apoyan a Isabelita con la receta del Frente Único. Pero el peronismo

# los libros

A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano

Nuestras diferencias respecto a la caracterización de la coyuntura política nacional se han agudizado en los últimos meses. Nunca pensamos que la revista debía ser el resultado de una coincidencia absoluta y desde el principio existieron discrepancias y diferencias de opiniones. Estas diferencias no entorpecían el trabajo en el comité de dirección porque se daban en el marco de un acuerdo de fondo: la revista, coincidiendo, debía definir su lugar en el campo cultural en relación con la contradicción principal que ordena hoy a las distintas fuerzas en pugna en la sociedad nacional. Es decir, la revista debía tratar de definir su práctica específica en función de la lucha del pueblo con el enemigo principal de nuestro país: el imperialismo norteamericano.

Resolver a partir de esa contradicción principal la colocación y las tareas de *Los Libros* en el campo cultural significa, de hecho, definir el carácter y la relación de las fuerzas en juego en la sociedad. Creo que hoy nuestras discrepancias son de fondo porque suponen dos modos distintos de concebir esa relación de fuerzas. El eje de nuestra discrepancia es la evaluación del gobierno de Isabel Perón. Caracterizar a este gobierno como nacionalista y tercermundista significa, a mi juicio, no tener en cuenta que el sector de la gran burguesía hegemónico en él avanza cada día más en su política de claudicación y abierta conciliación con el imperialismo norteamericano, traicionando así los objetivos de liberación en defensa de los cuales el pueblo luchó contra la dictadura militar. Este gobierno no representa de una manera directa los intereses del imperialismo y en este sentido identificar su política con la política de la dictadura militar proyanqui es confundir al enemigo principal. Pero 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 del imperialismo yanqui que trabajan por la restauración.

No me parece posible —y lo hemos intentado en estos últimos meses— resolver nuestras contradicciones en el interior de la revista y es por eso que he decidido renunciar al comité de dirección. Mantener con estas diferencias (que son de fondo) nuestros acuerdos de trabajo nos obligaría a despolitizar la revista y convertirla en un órgano "de cultura" en el sentido más tradicional. Justamente porque estamos de acuerdo en que la política debe ser el centro de todo trabajo intelectual nos unimos en el proyecto de *Los Libros*, porque seguimos coincidiendo con ese criterio hoy las diferencias políticas pesan más que nuestros acuerdos específicos.

Fraternalmente

Ricardo Piglia

Compañero Ricardo Piglia:

Después de dos años de trabajo conjunto en *Los Libros*, a partir de su número 29 hasta hoy, las diferencias que pudieran 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 hegemónico 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.

Es preciso reconocer las contradicciones reales que oponen a Isabel de Perón y el sector burgués que ella representa con el imperialismo yanqui y los terratenientes, enemigos fundamentales del pueblo argentino. Despreciar estas contradicciones implica colocar al gobierno peronista —que efectivamente cuando reprime debilita con ello el frente único antiyanqui— en el campo del enemigo, en momentos en que se agudiza la pugna interimperialista y las conspiraciones antipopulares. En la presente situación, definir una colocación —junto al pueblo peronista— y disponerse a defender al gobierno de Isabel contra la alternativa de un golpe es defender en los hechos la independencia argentina y los intereses populares frente al expansionismo económico y político de ambas superpotencias, como lo hacen otros pueblos del Tercer Mundo. Pensamos que sólo el pueblo hegemónico 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.

Con todo esto pretendemos señalar que el mayor error que hoy puede cometerse es repetir el alineamiento de fuerzas que apoyaron y celebraron a la "libertadora" en 1955. Los intelectuales no deben equivocarse en 1975 su ubicación, debilitando la unidad del campo del pueblo y ensanchando así el campo de maniobras para la restauración proyanqui o para un golpe de estado que se presente bajo las banderas de la democracia y el progresismo pero que en los hechos signifique la inscripción de nuestra nación en la órbita de otra superpotencia.

En torno a este eje, que exige la discusión de políticas concretas en el campo de la lucha cultural e ideológica, nuestras discrepancias son hoy diferencias de fondo: *Los Libros* seguirá siendo una expresión —como lo fue hasta hoy— del más amplio frente de lucha por la independencia argentina y la liberación nacional.

Fraternalmente

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo

como el editorial del número 40, junto con la respuesta de Sarlo y Altamirano. En ella, advertimos cómo las diferencias y contradicciones políticas con sus compañeros de dirección sobre el apoyo al gobierno de Isabel Perón constituyeron el principal motivo de renuncia a la revista. Meses más tarde, Piglia terminará su segundo libro de relatos y será publicado en diciembre de ese mismo año en la editorial Siglo XXI bajo el título *Nombre falso*.

El último número de la revista se publica en febrero de 1976, casi un año después de la partida de Ricardo Piglia y días antes de producirse el Golpe de Estado del 24 de marzo, que no solo vino a poner fin a esa agitación política y cultural, sino que perseguía borrar la tradición marxista de la historia del país. Así, la revista dejó en 1976 el mismo vacío en la escena cultural que vino a cubrir en 1969. No obstante, *Los Libros* tuvo un papel esencial en la Historia de la Crítica argentina y, en palabras de Horacio González, dejó una larga herencia «que aún hoy no ha empaldecido» (2011: 7).

## 5. *Punto de Vista* (1978): una revista *underground*

La dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional se instauró en 1976 y continuó hasta 1983. En 1977 los dirigentes de Vanguardia Comunista (VC) Elías Semán, Rubén Kriscaustski y Abraham Hochman se reunieron con tres militantes de izquierda revolucionaria: Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia y Carlos Altamirano para que emprendieran la nueva iniciativa de construir una revista de izquierdas. En medio de un contexto de persecución, exilio, desaparición y asesinato de intelectuales de

---

–especialmente ése– no va a resistir el golpe, a la derecha (López Rega y sus secuaces) ya ha hecho arreglos con los militares y actúan clandestinamente, decididos a aniquilar cualquier vestigio de política de izquierda. Por fin, a las nueve de la noche vemos que el número saldrá sin editorial (LAF, 374).

*Jueves 3*

Decido renunciar a la revista *Los Libros*. Las diferencias con Carlos y Beatriz son cada vez más definitivas, no se trata de las discrepancias literarias, que están desde siempre, sino de las posiciones políticas, que hasta ahora siempre han decidido mis posiciones públicas (por ejemplo, renuncia al *Escarabajo de Oro* por su seguidismo al Partido Comunista). Nunca discuto públicamente cuestiones literarias o posturas culturales que se refieran a mí, jamás contengo a los críticos y trato de no entrar en inútiles polémicas artísticas, pero tengo reparos ante las etiquetas políticas (LAF, 388).

izquierda<sup>64</sup>, cierre de revistas y periódicos, intervención de universidades y otras instituciones donde la crítica fuera posible, surge *Punto de Vista*, subtitulada *Revista de cultura*. Piglia aceptó el proyecto por responsabilidad, dado que su verdadero interés se centraba ya en la creación literaria y no en la crítica como trabajo específico (cf. UDV, 149).

#### Lunes

[...] En la cena del martes con Beatriz S. y Carlos A., vuelve la idea de hacer una revista con el apoyo de los muchachos (Rubén y Elías), trabajar en las sombras una publicación dedicada a reconstruir todo lo que se ha perdido y entrar en conexión con los amigos exiliados. Por mi parte, ningún entusiasmo pero acepto el proyecto porque comprendo la importancia, etc. (UDV, 34).

Con el pensamiento de continuar con el proyecto de *Los Libros*, pronto la nueva revista superaría los límites de la primera y se consagraría como la revista más importante del campo intelectual en Argentina. Bajo la dictadura, la revista fue «comercializada» de manera casi clandestina por sus integrantes. En marzo de 1978 se publicó el primer número y, días más tarde, los tres dirigentes de VC desaparecieron a causa del régimen militar<sup>65</sup>. Con

---

64. Recordemos los casos emblemáticos de Francisco Urondo, Haroldo Conti y Rodolfo Walsh. El mismo Ricardo Piglia resume la vida de este último, con quien mantuvo una fuerte amistad:

Comenzó escribiendo cuentos policiales a la Borges y escribió uno de los grandes textos de literatura documental de Hispanoamérica: *Operación masacre*; paralelamente escribió una extraordinaria serie de relatos cortos y por fin desde la residencia clandestina a la dictadura militar, escribió y distribuyó el 24 de marzo de 1977 ese texto único que se llama «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar», que es una diatriba concisa y lúcida. Fue asesinado al día siguiente en una emboscada que le tendió un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Su casa fue allanada y sus manuscritos fueron secuestrados y destruidos por la dictadura (2009: 82).

65. Piglia alude a estos hechos en el primer texto que abre el tercer y último volumen de sus diarios, *Un día en la vida*. A modo de homenaje a todos los desaparecidos y a las Madres de la Plaza de Mayo, escribe:

El mejor ejemplo de la verdad de esa época, decía Renzi, fue mi visita a Antonia, sus dos hijos estaban desaparecidos, Eleonora y Roberto habían sido secuestrados, torturados y asesinados. Ella era una militante de la organización Montoneros y él era el dirigente de Vanguardia Comunista, un grupo político de orientación maoísta. Yo era amigo de Roberto y lo veía a menudo, y esos encuentros están registrados, elípticamente, en mis diarios. Pero la visita, esa tarde, a la

ello, la revista perdió su apoyo económico y tuvo que continuar su circulación de modo totalmente *underground*, en oposición a la dictadura militar, sin ser ligada a ninguna institución. Desde sus primeros números hasta el número 12 (julio-octubre 1981) –cuando el proyecto literario de la revista parece inclinarse hacia un terreno mucho más político<sup>66</sup>, los artículos se escribieron con velados sistemas de alusiones y firmados con pseudónimos, como muestra del peligro que suponía la práctica intelectual<sup>67</sup>. Así es como Ricardo Piglia comienza a escribir bajo el pseudónimo de Emilio Renzi indicando, además de la situación opresiva del Estado, la importancia de la filiación materna en el mito de génesis del escritor. «Yo en la realidad, escribí el ensayo sobre Hudson y lo firmé con mi otro nombre. Que deba firmarlo así no deja de ser una metáfora. ¿Seré capaz de aceptar el anonimato, la discreción, la inseguridad?» (UDV, 71). Resulta irónica la pregunta que se hace Piglia en su diario, ya que posteriormente hará de su otro nombre un personaje de ficción al que le entregará su vida. Además, dos años antes de la publicación del artículo sobre Hudson, podemos encontrar el pseudónimo en el protagonista del cuento «La loca o el relato del crimen», el cual fue ganador en 1975 del concurso del relato policial de la revista *Siete Días*, del que Borges, Roa Bastos y Marco Denevi formarían parte del jurado.

---

madre que me recibió en su casa en Villa Urquiza, fue una epifanía, en medio del espanto y de la desesperación y de la noticia atroz que se filtraba desde el infierno hasta nosotros, un milagro se produjo, sin estridencias, en una conversación tranquila, en medio del dolor de esa mujer, hubo un momento de claridad. [...]

Me dijo: solo le pido a Dios que den un minuto en la televisión para poder decir cómo son las cosas. Todas las noches, me dijo, repaso y ensayo lo que podría decirles en un minuto, lo cambio, lo ajusto. Y lo que esa mujer, sola en la ciudad, quería decir fue lo que hoy es un pensamiento aceptado en la Argentina. La verdad de los débiles logra a veces hacerse oír. Eso es algo que siempre debemos recordar (UDV, 15-16).

66. Véase por ejemplo el número de 1983, en el que aparecen editoriales apoyando la emergencia democrática y al gobierno de Alfonsín; también el número de julio de 1987, donde se desprecian los sucesos de Semana Santa o, el número de julio de 1989, donde se critica al gobierno de Menem.

67. En el número 21 de 1984 se publica un «Índice general» de la revista en donde Daniel Link da a conocer los verdaderos autores de los primeros números: Beatriz Sarlo se protege bajo el pseudónimo de Silvia Niccolini, Carlos Altamirano como Carlos Molinari, Altramirano y Sarlo juntos como Washington Victorini y Nicolás Rosa como Gustavo Ferraris (Link, 1984: 2).



La revista, en un primer momento, se encargó de hacer una revisión teórica de los fundamentos que sustentaron en *Los Libros* y, por tanto, se puede enlazar el discurso crítico de ambas revistas. Tal como señaló Roxana Patiño, la novedad de *Punto de Vista* es que lleva adelante dos importantes operaciones: «una puesta al día de la crítica donde sobre todo las figuras de Raymond Williams y Pierre Bourdieu serán centrales y, paralelamente, una redefinición de las líneas de la tradición literaria argentina» (1997: 11; la cursiva es del original)<sup>68</sup>. En el número 12 (julio-octubre 1981) aparece en la revista lo que puede denominarse el primer editorial junto a la primera formación del Consejo de Dirección, del que son miembros Carlos Altamirano, María Teresa Gramuglio, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo y Hugo Vezzetti<sup>69</sup>.

Encerrada en los límites de la amenazada producción material, la ciega torpeza del censor, el oscurantismo ultramontano de la universidad estatal, la cultura argentina, para construirse, debe hacerlo en la superación de estos obstáculos: contra la censura, por la diferencia de opiniones y la controversia. Frente a la crisis económica que afecta a las instituciones culturales y las editoriales, y frente a la censura política, los intelectuales hemos imaginado, en estos años, formas y espacios nuevos para la discusión y circulación de ideas, posiciones, prospectivas (*Punto de Vista*, 1981, 12: 2).

Allí justifican el nombre y los intereses de la revista, así como un balance de los doce números anteriores en los que, dicen, «se propusieron defender, en la práctica, el espíritu crítico y nuestro derecho a la divergencia. Esto es, reivindicar la libertad de pensar, escribir, difundir ideas diferentes: el derecho al punto de vista» (*ibid.*). Asimismo, anuncian esa redefinición y relectura de la tradición literaria argentina, como señalaba Patiño, en la que se reconocen y construyen su propio linaje:

Existe una tradición argentina que los que hacemos *Punto de Vista* reconocemos: una línea crítica, de reflexión social, cultural y política que pasa por la

---

68. Acerca de cómo se importó la teoría de Raymond Williams y otras operaciones críticas de la revista, véanse los estudios de Dalmaroni (1988 y 2004b).

69. A partir del número 12 y hasta el número 15, el Consejo de redacción estuvo integrado, como hemos afirmado, por Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo, Hugo Vezzetti. Piglia abandona *Punto de Vista* en el número 16, año 1982 y, a partir de ahí, se incorporarán Hilda Sabato, José Aricó, Juan Carlos Portantiero, los cuales en el exilio formaban parte de la revista *Controversia*. Finalmente, en el número 53 nos encontramos por un Consejo Asesor integrado por Raúl Beceyro, Jorge Dotti, Rafael Filippelli, Federico Monjeau y Oscar Terán.

generación del 37, por José Hernández, por Martínez Estrada, por FORJA, por el Grupo Contorno. Descubrimos allí no una problemática identidad de contenidos, sino más bien una cualidad intelectual y moral (*ibid.*).

Plotkin y Leandri (2000: 218-240) realizan un detallado análisis de las estrategias llevadas a cabo por el grupo *Punto de Vista*, entendiendo estrategias como «resultado de disposiciones muchas veces inconscientes hacia la práctica». Estas son: 1) La definición de la revista como una revista de cultura (tal como lo anuncia el subtítulo). Durante toda su trayectoria se ocupó de analizar muchos aspectos de la cultura tales como cine, historia, psicología, filosofía, arquitectura, música o urbanismo, entre otros, siendo estos temas los más comunes que aparecen en sus índices, aunque es innegable que el discurso privilegiado es el literario, como también sucedió en la revista *Los Libros*. Resulta obvio si tenemos en cuenta que la formación académica de dos de los tres pesos pesados de las revistas, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, fue la especialidad de crítica y teoría literaria. La revista mantuvo hasta 1988 una sección fija de reseñas bibliográficas de textos literarios, titulada, siguiendo la estela de la revista que habían concluido en 1976, «Los libros». Además, la intención estética de la revista se ponía de manifiesto en su diagramación, realizada por Carlos Boccardo, donde se ponía especial énfasis en el cuidado de la forma. Cada número era ilustrado en blanco y negro por artistas de renombre que exhibían sus ilustraciones combinadas de forma significativa con los ensayos críticos, entre los que destaca el artista Juan Pablo Renzi. 2) La constitución de la revista como puente entre la cultura local y la cultura universal fue capaz de constituir su propia genealogía de la tradición argentina. Así, la revista marcó dos líneas bien diferenciadas: por un lado, el eje local-extranjero. En cada número había un lugar asignado a la cultura proveniente de los países centrales. Se introdujo el pensamiento inglés, norteamericano o de la escuela de Frankfurt, entre los más importantes. Por otro lado, el eje tradición-vanguardia, en donde se analizaba la cultura argentina, aunque con la peculiaridad de que los autores y temas que se analizaron y reseñaron estaban fuera del canon académico. 3) La auto-definición del grupo como «intelectuales de izquierda», 4) y, por último, la articulación de la revista alrededor de una fuerte identidad grupal que, a su vez, apuntaba a una clara distinción entre *insiders* y *outsiders*<sup>70</sup>.

---

70. Remitimos aquí al exilio de los intelectuales durante la dictadura mencionado en la nota 17 de este ensayo.

La crítica ha esbozado una periodización de los treinta años en que ininterrumpidamente se publicó la revista (1978-2008), lo que permite comprender cómo las rupturas ideológicas en el interior del grupo dividieron la historia de *Punto de Vista*. Aunque no todos coinciden en su periodización, hemos optado seguir a Roxana Patiño (1997), quien describe tres etapas claramente diferenciadas<sup>71</sup>. Ricardo Piglia solo formó parte de *Punto de Vista* durante su primera etapa (1978-1983), es decir, durante la época más violenta de la dictadura porque, de nuevo, por diferencias ideológicas con sus compañeros

---

71. A pesar de que nuestro objetivo se centra, en este apartado, en estudiar las operaciones críticas que la revista llevó a cabo durante la primera etapa en la que participó Ricardo Piglia, nos parece pertinente ofrecer una visión general de las etapas de la revista y sus respectivas características a lo largo de sus treinta años de vida, puesto que ello nos ayudará a entender a lo largo de la tesis el camino que recorre la obra de nuestro autor:

1.<sup>a</sup> etapa 1978-1983: La primera etapa de la revista estaría marcada por la dictadura y su característica esencial es el velado sistema de representación y de alusiones al Proceso de Reorganización Nacional.

2.<sup>a</sup> etapa 1984-2003: Después del *Proceso de Reorganización Nacional*, los intelectuales plantean mantener viva la memoria del reciente horror y reconstruir el campo intelectual de izquierda. Para ello la crítica se apoya en la historia y en la crítica cultural. Con la derrota de la guerra de las Malvinas en 1982 y con el restablecimiento de la democracia a fines de 1983 se inicia la segunda etapa de *Punto de Vista*. Durante casi veinte años, la revista tiene dos operaciones principales: reconstruir el campo intelectual de la izquierda y, en consecuencia, la necesidad de replantear la posición del intelectual en democracia. En su segunda etapa *Punto de Vista* realizó una relectura a partir de nuevas claves ideológico-estratégicas de la literatura nacional: Sarmiento, José Hernández, Martín Fierro, Martínez Estrada, la generación del '80, el nacionalismo cultural del 90, las vanguardias del 20, las principales revistas culturales como *Contorno* y *Sur*, y, sobre todo, la relectura y recuperación de Borges por la izquierda del campo literario.

3.<sup>a</sup> etapa 2004-2008: Va desde los años 80 hasta el año 2003 aproximadamente. El marco de temas y de discusiones se amplía: los debates sobre modernidad/posmodernidad y su inflexión en América Latina, el avance de los estudios culturales, los estudios de la ciudad, la *massmediatización* de la cultura, el cine, el psicoanálisis, etc. son los tópicos permanentes a lo largo de los 90 en la revista. Durante sus últimos años de vida, la revista se dirigía a un lector más especialista, digamos, un lector culto. Cada miembro de la revista se encargaba de redactar –como indica Patiño (1997)– una parte de la que era especialista, introduciendo una teoría y metodología definida, siempre desde el marxismo y los estudios culturales. Se publicaban reseñas de traducciones inéditas de los teóricos marxistas Raymond Williams y Richard Hoggart. Además, la revista se mantuvo siempre a la vanguardia de todo tipo de producciones culturales: cine, música, literatura, arte, etc.

Cf. también con las etapas señaladas en el estudio de José Luis de Diego (2001: 147-148).



sobre el gobierno de Raúl Alfonsín, abandonará la revista en 1982, presentando su última colaboración en el número de agosto-octubre<sup>72</sup>. El resto de los miembros –si bien no eran de origen radical– miró con buenos ojos el alfonsinismo. Entonces Hilda Sabato se incorpora en su lugar. Y, una vez finalizada la dictadura, en 1984 vuelven del exilio y se incorporan al *staff* de la revista José Aricó y Juan Carlos Portantiero, antiguos colaboradores de *Los Libros*.

Lo más característico de esta primera etapa de la que formó parte Piglia, estaba impreso por el estrecho margen que la dictadura dejaba a la libertad de expresión. En sus números la revista se cuida de hacer juicios sobre la dictadura y encontramos, básicamente, análisis sobre las obras de Sarmiento, Martínez Estrada o la generación de *Contorno*. Así, en el segundo número (mayo 1978), Nicolás Rosa publica bajo el pseudónimo de Gustavo Ferraris un ensayo crítico sobre Sarmiento, titulado «Sarmiento: crítica y empirismo», que significó un gesto de apropiación de la tradición del 37, en la que cultura y política estaban unidas. De este modo la revista señalaba simultáneamente su posición política en contra del PRN.

### 5.1. Releer a Borges

En la segunda etapa de *Punto de Vista* la reflexión pasa de Sarmiento a Borges de manera más explícita, pero incluso en esa primera etapa en la que prevalece Sarmiento junto con otros escritores europeos, se publican los artículos sobre Borges más sobresalientes. Es el caso de «Ideología y ficción en Borges» (marzo 1979, n.º 2) de Piglia que aparece en el quinto número de la revista y, con ello, podríamos afirmar que funda la lectura izquierdista de Borges que todavía hoy día prevalece en uno y otro lado del Atlántico. Piglia interpreta la ficción del origen en Borges como una narración genealógica que abarca tanto el linaje materno de sangre, «descendiente de fundadores y de conquistadores» (1979, 2: 4), como el linaje paterno, «de tradición

---

72. Con la ironía que caracteriza su prosa, al final de *Años de formación* se alude a esta disputa. Así, cuando nos cuenta que tuvo que contratar a una asistente para ayudarlo a transcribir los cuadernos, dice: «Donde yo digo *poemas*, ella escribe *problemas*, donde yo digo, refiriéndome a mis amigos alfonsinistas, *cívicos*, ella traduce muy propiamente *cínicos*. No siempre tiene que haber una sinonimia, a veces María, mi asistente mexicana, transforma y mejora lo que yo digo» (AF, 345).

intelectual, ligada a la literatura y cultura inglesa» (*ibid.*). Ambos linajes como metáfora e interpretación de la cultura argentina en la que coexisten, sin resolverse, las contradicciones del mito familiar: la discordia entre las armas y las letras, entre la civilización y la barbarie.

Esta ficción familiar –dice Piglia– es una interpretación de la cultura argentina: esas dos líneas son las dos líneas que, según Borges, han definido nuestra cultura desde su origen. O mejor: esta ficción fija en el orden y en el núcleo familiar un conjunto de contradicciones que son históricas y que han sido definidas como esenciales por una tradición ideológica que se remonta a Sarmiento. Así, podemos registrar, antes de analizarlas en detalle, las contradicciones entre las armas y las letras, entre lo criollo y lo europeo, entre el linaje y el mérito, entre el coraje y la cultura (*ibid.*).

Y continúa más adelante:

El único punto de encuentro de ese sistema de oposiciones es, por supuesto, el mismo Borges, o mejor, los textos de Borges. En «la discordia de sus dos linajes» la obra se inscribe en una doble filiación que Borges resume al definirse (en el prólogo a uno de sus primeros libros, *El idioma de los argentinos*, 1928) como «enciclopédico y montonero». El culto al coraje y el culto a los libros que dividen su obra a la vez temática y formalmente no son otra cosa que la transcripción de ese antagonismo (*ibid.*).

Borges, a través de la lectura de Piglia, se constituía como la figura emblemática que representaría la ideología de la propia revista, pues en su obra se puede leer ese puente entre la cultura local y la cultura extranjera. No obstante, Piglia se cuidó de advertir que «esta forma ideológica no debe ser confundida con las opiniones políticas de Borges» (1979, 2: 6). La política, dice Piglia, determina la ideología, pero los elementos básicos que construyen la narración de Borges –esto es la contradicción entre el linaje de sangre y el literario– se mantienen en toda su obra. Entonces, Piglia alienta al lector a estudiar «qué forma literaria hace posible –como dice– integrar ese conjunto de contradicciones, o mejor, analizar de qué modo la transformación de ese material ideológico determina las particularidades de su escritura de ficción» (*ibid.*). Con ello subraya, desde una lectura marxista centrada en el análisis de las propiedades que hacen posible la escritura, el uso paródico y apócrifo de la literatura como estructura fundamental del estilo borgeano, pero también como características resultantes de sus propias condiciones de producción.

Desde su trabajo como crítico, Piglia también realiza la estrategia borjeana, podríamos decir, de hablar de escritores extranjeros para cruzarlos con la tradición nacional. En el primer número de la revista podemos leer una reseña firmada por Emilio Renzi sobre *Allá lejos y hace tiempo* (1977), de G. E. Hudson. El provocador título de la reseña, «Hudson: ¿Un Güiraldes inglés?» (1978, n.º 1), apunta al modo en que la tradición argentina asimila la tradición extranjera a través de la traducción. La traducción, digamos, elimina el contexto y las condiciones de producción de la obra literaria y las pone en el mismo lugar, obligando al lector a leerlas de igual a igual; es decir, sin jerarquizar. Leer *Allá lejos y hace tiempo* del mismo modo en que leemos *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Piglia, atento a la manera equivocada en que la crítica lo ha interpretado como «un escritor argentino que desarrolla su obra en Europa» cuando, en realidad, es justo al revés. ¿Cuáles han sido las condiciones de producción de la literatura de Hudson? Esa sería la pregunta que trata de responder Piglia en su reseña. Hudson es, como definiría Sarmiento, «el europeo aclimatado en el Plata»; el europeo que contradictoriamente cristalizaba la figura del intelectual argentino. Paul Groussac, dice Piglia, es el caso más representativo (1978, 1: 23) «porque sin duda el intelectual del 80 por excelencia es Groussac y no Cané, ni Mansilla, ni Wilde». Y, aceptado esto, Hudson sería también un intelectual argentino porque «es un europeo que escribe para europeos» y se define como escritor inglés, nacido y educado en las colonias inglesas que intentan preservar su cultura. «Como Kipling, Hudson utilizará su experiencia en esos lugares exóticos para elaborar una literatura a tono del lector europeo de la época» (24). Hudson fue apropiado por la cultura argentina porque su estética naturalista se convirtió en una ideología básica del momento que venía a romper –y a invertir– la clásica dicotomía entre civilización y barbarie.

Momento clave en nuestra historia intelectual, se produce una inversión en la tradicional dicotomía entre civilización y barbarie. Porque si desde Sarmiento, Echeverría y Alberdi la barbarie había sido el desierto, la pampa, el primitivo mundo rural en guerra con la ciudad y con la civilización, hacía fines de siglo la ciudad, invadida por los inmigrantes, asolada por «los bajos intereses materiales» y por las luchas sociales pasará a ser la metáfora negativa y hostil de una sociedad en transformación en la que están en peligro las pautas tradicionales (*ibid.*).

La obra de Hudson estaba en el lugar y momento perfecto para ser traducida y apropiada por la cultura argentina. En este sentido, Hudson –o el polaco apócrifo Gombrowicz, por señalar el mito que Germán García funda en

*Los Libros* y que Piglia también menciona en su reseña-, no es un escritor argentino es «un europeo aclimatado en el Plata» y, por ello mismo, representa mejor que ninguno otro la literatura argentina.

Se hace obligado recordar que antes del citado artículo de Piglia sobre Borges, Noé Jitrik ya había publicado «Estructura y significación de *Ficciones* de Jorge Luis Borges» (1971), incluido en su ensayo *El fuego de la especie. Ensayo sobre seis escritores argentinos*. También la revista *Los Libros* había publicado un solo artículo sobre Borges durante sus siete años de vida y fue precisamente Nicolás Rosa quien en «Borges y la crítica» (número 26, mayo 1972) inauguró una polémica interna en *Los Libros* al reclamar una nueva lectura de Borges a partir de los instrumentos de la nueva crítica. Así, en el número 28 de la revista (septiembre 1972) el colaborador Blas Matamoro realizará una *contracrítica* del artículo de Rosa. Al respecto, es interesante hacer ver cómo, a diferencia de *Los Libros*, *Punto de Vista* jamás publicó un debate interno de la formación, lo que no quiere decir que no existieran tensiones y discrepancias políticas entre sus miembros, pero esa característica hizo a *Punto de Vista* una revista mucho más sólida y coherente ideológicamente ante los ojos de sus lectores.

Más tarde, Beatriz Sarlo escribió para el número 11 de *Punto de Vista* «Sobre la vanguardia. Borges y el criollismo» (marzo-junio 1981). En este texto Sarlo descubre la importancia de la poética del criollismo urbano de vanguardia que construyó la revista *Martín Fierro* (1924-1927), no solo como antítesis de la estética de Boedo, sino también como síntesis entre la construcción formal y el populismo urbano, que tiene en Borges su máximo representante. «El criollismo urbano de vanguardia representa la verdadera ruptura de *Martín Fierro* en el sistema literario argentino» (1981, 11: 8), afirma Sarlo. Y es Borges quien aporta esa originalidad con un texto fundador como «Leyenda policial».

Que sea Borges –continúa Sarlo– el que con mayor deliberación practique esta propuesta, tiene que ver con ese plus que su sistema de lecturas exhibe respecto del de los *martinfierristas*: el ultraísmo y Whitman, pero también el obispo Berkeley y Burton, lo desfasan respecto de la convención vanguardista, sin separarlo, en esos años, de ella (*ibid.*).

En estos primeros esbozos sobre Borges, Sarlo elabora las hipótesis que una década más tarde veríamos publicadas bajo el título *Borges: un escritor en las orillas* (1993). En el número 16 (noviembre 1982), aparece «Borges

en *Sur*: un episodio del formalismo criollo», escrito también por Sarlo. En él, la catedrática de Sociología de la Literatura analiza el lugar marginal, o por lo menos lateral, que los textos de Borges tienen en los primeros números de la revista *Sur*. «Ajeno a las preocupaciones que definen la revista» (1982, 16: 6), Sarlo se sirve de esa distancia para acercarse a Borges estratégicamente a Shklovski, y a la teoría del formalismo ruso, en cuanto que ambos buscan definir la propiedad esencial de toda literatura. A Borges, sin haber leído a Shklovski –afirma Sarlo–, le preocupaba la manera en que percibimos el valor poético de la obra artística. «Percibir lo que la mirada imprecisa de la cotidianidad ha sepultado» (1982, 16: 4) y, después, hacer de ello un mecanismo textual. La cuestión central en ambos teóricos de la literatura, podemos decir en este caso, es entonces la literatura como práctica (*ibid.*). Desde esta perspectiva, Borges incorpora textos marginales, se preocupa por relatos menores como el género policial y centra las preocupaciones del escritor en el modo en que se construyen los textos; «en cómo leer, y, en consecuencia, cómo escribir» (6). La *literalidad*, concepto que tanto preocupó a los formalistas rusos, reside, nos viene a decir Sarlo –y también Borges– en el modo en que leemos el texto.

*Punto de Vista* realizó, en este sentido, importantes relecturas de la revista *Sur*, contra la cual el grupo *Contorno* abriría una dura polémica<sup>73</sup>. Como podemos leer en «Los dos ojos de Contorno» (Sarlo, 1981, número 4), dicha revista se encargó de construir la imagen de *Sur* como una revista ausente de compromiso, ecléctica y extranjerizante<sup>74</sup>. Pero *Punto de Vista* interesada, como mencionábamos, en dos líneas que definieran la tradición argentina: lo local y lo extranjero –o lo mundial–, supo leer en *Sur* una estrategia que hacía posible, en una época de absoluta represión y censura, armar un discurso nacional a través de la voz de otro: la voz extranjera. Si repensar la izquierda no significa abandonar todas sus posiciones, sino redefinirlas y modularlas, las relecturas de Borges aparecen en el momento de repensar los postulados de una modernidad cuya especificidad consiste en ser periférica (Pagni, 1994: 463). «Si desde la poética de la dependencia cultural de los sesenta se le había reprochado a Borges su evasión y sus preferencias

73. Así, *Punto de Vista* publica en abril-julio de 1983 un dossier sobre *Sur*.

74. Es María Teresa Gramuglio quien en *Punto de Vista* se encargará de leer a *Sur* como una revista política con artículos como «*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural» (n.º 17, 1983), «*Sur* en la década del 30. Una revista política» (n.º 28, noviembre 1986) y «*Bioy, Borges y Sur. Diálogos y duelos*» (n.º 34, julio-septiembre 1989).

‘extranjerizantes’ –afirma Pagni–, un sistema literario que se organiza teniendo como uno de sus parámetros el uso subversivo, o por lo menos irreverente, de las literaturas metropolitanas en la cita y la parodia, encuentra en Borges un núcleo de su poética» (1994: 461). Por otro lado, es importante precisar cómo en «Literatura y política» –número 19, diciembre 1983– Sarlo afirma que pasamos de un sistema dominado por Cortázar a uno por Borges. Aunque no vamos a tratar en este asunto, que es de enorme calado y necesitaría un desarrollo más que excede los objetivos del presente trabajo, me parece destacable advertir cómo *Punto de Vista* genera también esta oposición entre un modelo Cortázar y un modelo Borges, como tensión entre dos estéticas divergentes en cuanto a sus mecanismos ficcionales o procedimientos artísticos que se podrían resumir también en la oposición extratextual/intertextual (1983, 19: 8-11). El reiterado interés por Borges en *Punto de Vista* desplaza a Cortázar, Marechal y Sábato, quienes sí habían tenido un lugar dominante en los años 60 y durante los primeros años de los 70, sobre todo en las revistas *Crisis*, *Nuevos Aires* y *Los Libros*. En este último caso, se dedicaron artículos sobre Cortázar en los números 2, 3, 30 y 37 mientras que, como ya señalamos, aparece un solo artículo sobre Borges de la pluma de Rosa.

De esta manera, el escritor de tradición liberal por excelencia fue reconstruido agudamente como un escritor de izquierdas durante la primera etapa de *Punto de Vista* por aquella generación que, en palabras de Piglia, «ya no tenía problemas con Borges y que teníamos con Arlt una relación mucho menos programática» (Piglia, 2015b: 55).

## 5.2. Una poética de la elipsis para reconstruir la izquierda

Una crítica como resistencia y como utopía defensiva, por un lado, y como reconstrucción de un campo intelectual de izquierda que la dictadura había demolido, por otro, necesitaba forjar un armazón teórico y metodológico. Así, *Punto de Vista* transcribió esa voz extranjera, a la que aludimos anteriormente, como apropiación de los instrumentos conceptuales de Raymond Williams y Richard Hoggard como los casos más sobresalientes. También tradujeron y difundieron las ideas del sociólogo francés Pierre Bourdieu, del cual sus categorías teóricas les servían para releer –y repensar– la problemática relación entre sociedad y cultura, así como las ideas de Walter Benjamin, además de introducir otras lecturas de Michel Foucault, Terry Eagleton

y Edward P. Thompson, entre los más frecuentes<sup>75</sup>. Por tanto, la Sociología de la Cultura y la Historia y la Crítica Cultural serán el soporte teórico más importante de la revista. Sin embargo, ese sería uno de los motivos principales por los que Piglia se distanció del grupo *Punto de Vista*, especialmente de su compañera Beatriz Sarlo:

*Viernes 30*

Que un crítico tenga que hacer análisis social no quiere decir que tenga solo que leer las obras donde lo social es evidente. Elegir a Balzac contra Baudelaire es un modo de elegir las obras donde ese análisis social es más evidente y más sencillo de hacer para el crítico. (Todo esto es por mi polémica con Beatriz S. sobre Lukács, le recomiendo que lea a Benjamin, etc.) (UDV, 38).

La primera mención a Pierre Bourdieu realizada por la revista la encontramos en el número 8 (marzo-junio 1980), donde se traduce uno de sus textos titulado «Los bienes simbólicos, la producción de valor». Aunque no se menciona el nombre del traductor, sabemos por los numerosos estudios que existen sobre la revista que fueron Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Walter Benjamin aparece por primera vez en el número 10 (noviembre 1980), en un artículo de Raúl Beceyro, «El proyecto de Benjamin», donde se analiza su figura como intelectual marginal y fragmentario. En cuanto a la historia cultural, aparece una interesante entrevista realizada por Sarlo en el número 6 (julio 1979) a R. Williams y a Richard Hoggard, desconocidos en aquellos momentos en Argentina. En primer lugar, Sarlo los presenta como «hijos de familias obreras» que «se ocupan de las historias de las ideas, historia cultural, sociología de la cultura popular y de los medios de comunicación [...]» (1979, 6: 9). Ambos –incide Sarlo– «han desvanecido el pesado fantasma del reduccionismo sociológico, afirmando prácticamente la trama que incluye a la producción cultural, sus formas y su ideología, y a la sociedad» (10). Pero, sobre todo, esa trama debe ser comprendida y reconstruida a través de la conciencia histórica del sujeto: «es casi imposible –afirma Williams– la comprensión de áreas claves como cultura o literatura careciendo de una conciencia histórica de sus significados» (*ibid.*). Los conceptos abstractos como *arte*, *cultura*, *masas*, etc., no son universales, sino que deben pensarse dentro

---

75. Para un estudio más detallado sobre las operaciones de importación de teorías extranjeras y sus instrumentos conceptuales véase Gustavo L. Vulcano (2000). «Crítica, resistencia y memoria en *Punto de Vista*. Revista de cultura», en *Orbis Tertius*, pp. 105-115.

de una determinada época, pues están condicionados históricamente. Y a raíz de estos cambios y teniendo en cuenta el concepto de «hegemonía» de Antonio Gramsci, Williams acuña los conceptos de «dominante», «emergente» y «residual»<sup>76</sup>, y el concepto de «materialismo cultural», por otra parte discutidos en su obra *Cultura y sociedad* (1958), que explica en la entrevista, así como su concepto de «estructura del sentimiento», que alude al modo en cómo las obras literarias pueden agruparse a partir de una tendencia compartida que estructuran más allá de las ideas, sentimientos (13). Una vez que *Punto de Vista* difundió los conceptos clave para conocer y comprender la obra de Williams, Carlos Altamirano pudo publicar un artículo sobre el pensamiento de Williams con el objetivo de separarse del formalismo que había prevalecido en la crítica de las revistas anteriores. Así, en «R. Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura», Altamirano indica la condición del crítico anglosajón de no pertenecer a ninguna tradición intelectual, «ni siquiera marxista, con la cual ha mantenido un vínculo permanente pero siempre desde una posición excéntrica» (1981, 11: 20). Y añade:

El formalismo habría llevado a cabo esa tarea generando su propia mitología y el fetichismo de la escritura. Frente al círculo tautológico de un análisis que, sobre la premisa de que todo es cuestión de escritura, solo puede afirmar de todo que está escrito, Williams reconoce la reacción impaciente del sentido común que reivindica la lectura de las obras como expresión de sentimientos, ideas y experiencias. No porque piense que puede erigirse esa reacción en teoría literaria sino porque cree que hay allí una verdad que resulta borrada por la lectura docta y distanciada para la cual las obras solo aparecen como objetos a deconstruir (Altamirano, 1981, 11: 23).

El artículo definía, por tanto, un cuerpo teórico estructurado por los conceptos y el pensamiento de R. Williams que, como decíamos, es asimilado y adaptado para comprender la cultura argentina. Se repite la operación de

---

76. «Me percaté de la existencia de tres niveles –señala Williams–: el dominante, equivalente al hegemónico, que es la organización de las ideas, valores y nociones del pasado que se corresponde con la hegemonía presente. Pero también aprendí que junto al dominante (hegemónico) existe un nivel que llamé residual: comprende lo que no ha sido realmente creado en el presente, pero que, recibido del pasado, conserva todavía su valor y significado cultural. Del otro lado de lo dominante se ubica lo que llamé emergente: una ruptura, del tipo que sea, respecto de lo hegemónico. En cualquier periodo, es imposible encontrar estos grados de hegemonía cultural. Dicho de otro modo: lo dominante, lo emergente y lo residual» (Sarlo, 1979, 6: 13).



nacionalizar lo extranjero: *Punto de Vista* edifica su marco teórico desde la historia cultural inglesa –realizando un movimiento de fuera hacia adentro–, mientras que el referente literario es Sarmiento, es decir, lo local –a la inversa, llevando a cabo un movimiento de dentro hacia afuera–. De esta manera Williams y Sarmiento dialogan en la revista a través de dos poéticas distintas y, al mismo tiempo, análogas que consiguen, entre otras operaciones, redefinir el canon de la tradición argentina.

Así, mientras Sarlo y Altamirano se encargaron, digamos, de los referentes teóricos, Piglia se encargó especialmente del referente literario y en el número 6 de la revista publicó sus conocidas «Notas sobre Facundo» (marzo-junio 1980). En ellas apela al modo en que Sarmiento traduce la frase que abre *Facundo*: «*On ne tue point les idées* se transforma en *A los hombres se los degüella*, a las ideas no. En el proceso de la traducción –dice Piglia– la frase se nacionaliza y pasa a ser, de hecho, un texto de Sarmiento» (1980, 6: 16). Por este motivo, Sarmiento y después Borges –su evidente cruce con el escritor de *Facundo* a través de la cita apócrifa– son los escritores que marcan la tradición izquierdista de la revista. Williams y Hoggard aportan el andamiaje teórico-metodológico, pero Sarmiento y Borges llevan a la práctica literaria el juego del manejo y la apropiación de esa cultura europea. Tal es así –afirma Piglia– que la literatura argentina se inaugura con una cita en francés que marca la oposición entre civilización y barbarie condensada «en el contraste entre quienes pueden y quienes no pueden leer esa frase (que es una cita) escrita en otro idioma» (15). Y continúa: «Gesto profético, encierra una retórica y un programa: que esa diferencia se haya puesto en el manejo del francés define una de las claves de la literatura argentina» (*ibid.*). El francés, la lengua de la civilización y los ilustrados del XVIII, corroída en su traducción por la barbarie, que hace un «uso salvaje de la cultura» (17) al utilizar una cita errónea, falsamente atribuida a Fortoul, cuando fue tomada de Diderot («No se fusilan ni degüellan las ideas»).

A su vez, el propio artículo de Piglia también encierra, como él mismo afirma sobre Sarmiento, un gesto profético, ya que resalta la técnica de la analogía como el mecanismo que mejor define el origen de la literatura argentina. Y escribe: «Para Sarmiento saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación» (17). *Mutatis mutandis*, Piglia proclama a un lector que descifre el sentido de los textos buscando el secreto que se esconde detrás de la comparación y semejanza, permitiendo

«enlazar y asimilar situaciones, sociedades y épocas distintas» (18). «La analogía no hace más que probar una forma secreta» (*ibid.*), afirma. Piglia, al igual que Sarmiento, termina su primer –podríamos decir–, artículo crítico de relevancia en 1965, con una cita falsa de Marx. Recordemos esas palabras del editorial que firma en *Literatura y Sociedad*: «El mundo no corre ningún peligro –decía Marx– si no se arremete contra él con otras armas que no sean los libros». Ambas citas podrían interpretarse como una única cita: «no se fusilan ni degüellan las ideas, nuestras auténticas armas son los libros». En ese gesto, Piglia se apropia también de los mecanismos ficcionales de Sarmiento para construir su propia crítica –atravesada por la literatura– e hilvanar el sentido de su propia poética. Con estas palabras que cierran «Notas sobre Facundo» se ilumina la significación de la propia obra de Piglia:

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

No sería nuevo afirmar que Piglia trabaja con analogías que le permiten hablar de otros cuando habla de sí mismo, puesto que ha sido una operación harta analizada por la crítica (Fornet, 2007), pero sí es necesario señalar cuál sería su posición de vanguardia: la misma mirada estrábica que define la tradición argentina desde Sarmiento. «Un ojo mira el pasado, el otro ojo está puesto en lo que vendrá» (1980: 18). Hay que leer el pasado para reactivarlo desde el presente. Lo hemos visto en estos tres artículos. Los problemas de la forma literaria del *Facundo*, dice Piglia, están instalados en la ‘y’ del título: «La política tiende a que esa ‘y’ sea leída como una o. La ficción se instala en la conjunción. El libro está escrito en la frontera: situarse en el límite para poder narrar el mundo desde el otro» (1998: 24). *Civilización y barbarie*, pero también *literatura y política; crítica y ficción*. Los diarios de Piglia en los que regala su vida a un personaje de ficción y, por tanto, la totalidad de sus intervenciones y su obra leída como un gran proyecto ficcional, también se sitúan en la frontera. Sus diarios no son ni verdaderos ni falsos, pero al mismo tiempo se postulan como una verdad misma dentro de una concepción de la literatura en la que el desplazamiento y la manipulación son lícitas.

En este sentido, y continuando con la línea de *Los Libros, Punto de Vista* «no se trataba de una importación de ideas sino de un diálogo. No era tanto una política editorial como una línea de pensamiento» (2004), como ya señaló el crítico Oubiña. Los historiadores ingleses, Williams y Hoggard, ayudarán a la revista a responder a su problemática central: «cómo leer zonas de la cultura residual». De la misma manera, esas categorías podrán responder, en un plano literario, a «cómo contar la historia» y, por consiguiente, de qué forma se puede narrar desde los artefactos culturales nuestra historia reciente con el objetivo de mantener viva la memoria contra el olvido. Debemos advertir, llegados a este punto, que Ricardo Piglia publica *Respiración artificial* en 1980 y, desde esta posición crítica, la novela puede leerse como la traslación del pensamiento crítico de *Punto de Vista* a la ficción. Por ello, no de manera casual, su fiel amigo y colaborador José Szabón realizó en tiempo de represión una reseña de la novela para la revista (n.º 11, junio 1981) donde declara que:

La apuesta de Piglia [es] mostrar que la morfología de la historia es no siempre visible, y en la narración de su eclipse exhibir la ambigüedad de la representación. [...] la inclusión de la escritura del historiador en el orden pleno del discurso ha mostrado que la narración de los «hechos reales» (constantemente ironizados en esta novela) no puede esquivar las operaciones de semantización y la articulación y figuración propias de cualquier ‘versión’ de lo real: la morfología es un tipo de representación y no su antítesis (1981: 37).

Las estrategias principales de la narrativa de Piglia son, por un lado, la refutación de la mimesis como forma única de representación y, por otro lado, pensar la escritura como «una de las maneras de entender la historia», y de vislumbrar la historia desde un «sistema de representación que se haga cargo de la complejidad, la discontinuidad y la problematicidad de lo real» (Sarlo, 1986: 45-54). De este modo, las estrategias de la crítica –las de *Los Libros*, en un primer momento, y las de *Punto de Vista*, más tarde– presentan una fuerte vinculación con las estrategias de la literatura que presenta Piglia. Sarlo (1986, 1987) y José Luis de Diego (1994) han afirmado que el recurso de la elipsis fue una de las características principales de la narrativa argentina durante la dictadura militar. Como explicará Piglia años más tarde de su trabajo en la revista, «nosotros, los marxistas –si me perdonan ese nosotros– pensamos el presente como historia. No nos podemos imaginar un presente que no tenga detrás o que no actualice la historia» (LFI, 122). Y la única manera de contar la historia en la oscura época de la dictadura era,

paradójicamente, no contar. Pero esta «poética de la elipsis» ya se había gestado mucho antes en *Los Libros*, cuando en el primer Editorial sus miembros anunciaron que la revista llenaría «un vacío». Desde ese momento, todas las obras que se reseñan vienen a anunciar, curiosamente, que «la novela no hace otra cosa que narrar la imposibilidad de hacer hablar a la práctica política con las palabras de la literatura» (Piglia, 1969, 6: 3)<sup>77</sup>. Es en el vacío y en la ausencia donde se «deja ver una verdad» (*ibid.*); donde se percibe la ideología.

Porque para desacralizar al texto –dice de Diego–, para explicitar su ideología, es necesario detenerse en sus silencios y en sus vacíos: nunca la ideología aparece en la superficie textual, es más –como había ensañado el marxismo– toda ideología que se explicita enmascara, y la crítica está llamada a desenmascarar, a subrayar «un interrogante» sobre las ideas (2001: 88).

En el caso de estas dos revistas, vemos como la discusión política se encauzaba en «clave literaria» a través de la metáfora y la elipsis. Si la revista *Los Libros* se detenía en el «vacío», *Punto de Vista* viene a reforzarlo. De esta manera, se desarrolla una nueva crítica que pone en crisis el sistema de representación realista y da lugar a un fructífero diálogo que ya venía gestándose en obras como *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961) de Juan Carlos Portantiero, «La cuestión del realismo y la novela testimonial argentina» (1963) de Héctor Schmucler, publicado en *Pasado y presente*, «La poética realista en Argentina» (1970) de Ariel Bignami, publicado en la revista *Macedonio*<sup>78</sup>. Asimismo, no podemos olvidar el trabajo que los colaboradores realizaron fuera de la revista, como *¿Para qué sirve la Literatura?* (1966) de Sartre y Beauvoir, editado por Noé Jitrik, o *Polémica sobre el realismo*, una compilación de textos críticos de Georg Lukács y otros, realizada por Ricardo Piglia en 1982 y en donde lleva a cabo la ardua tarea de conciliar al marxismo

---

77. Las reseñas de Piglia sobre *Cosas concretas* de David Viñas y de Schmucler sobre la narrativa de Puig en el número 4 de la revista, son los primeros indicios en los que se hipotetiza acerca del modo de significación del silencio como núcleo poético.

78. Las dos primeras reflejan las expresiones del pensamiento del sector intelectual caracterizado como «nueva izquierda». Portantiero ya en 1961 apostilla que «lo que no se dice, es porque no puede decirse, pero está presente en el mismo silencio» (74). El trabajo de Bignami, por su parte, muestra que, hacia la década del 70, la transformación de la crítica literaria conforma también un imperativo de aquellos teóricos que, sin romper con la línea del comunismo argentino, aportan al proceso de apertura de la cultura marxista. Cf. el artículo de Mariano Bonano (2005).

ruso y el estructuralismo<sup>79</sup>. Todos estos textos discuten acerca de la autonomía de la literatura, de la relación entre literatura y sociedad e indican la dimensión supranacional que alcanzó la polémica sobre el realismo provocada, fundamentalmente, por la Revolución Cubana y los consecuentes cambios culturales<sup>80</sup>.

Beatriz Sarlo en artículos posteriores a la publicación de la novela de Piglia, señalaba también esas características. Por ejemplo, en «El saber del texto» (n.º 26, abril 1986) expresa que la literatura puede leerse como un discurso crítico bajo «la forma de la elipsis, la alusión y la figuración» (1986: 7) que el lector debe descifrar<sup>81</sup>. Sarlo no solo nos da las claves de lectura de *Respiración artificial* –a la que pretenciosamente inserta en el canon de la revista– sino que, además, apunta que, para el grupo de *Punto de Vista*, «la elipsis, la alusión y la autofiguración» son los recursos retóricos que sostienen la escritura de la propia revista<sup>82</sup>. De esta manera, la producción crítica y la producción artística de cada uno de los miembros de la revista se

---

79. Para un desarrollo más profundo de esta cuestión véase: Gramuglio (2002: 15-38). Cf. también Bonano (2005) y de Diego (2001: 58-103).

80. La escritura como resistencia dará lugar, en el campo literario, a una serie de novelas que exhumarán una serie de contextos sociales y políticos excluidos de los informes oficiales, tales como *Operación Masacre* (1964) de Rodolfo Walsh, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska. Mucho antes de *Respiración artificial*, estas novelas ya borraban las fronteras entre los géneros históricos y periodísticos. Todas estas obras junto con la labor que realizó el grupo *Los Libros y Punto de Vista* consideraban que «No solo el realismo se funda sobre una ingenua concepción de la representación y, por ende, solo puede consolidar una ideología burguesa, sino que además el camino hacia una ideología verdaderamente transgresora y revolucionaria debe buscarse en los textos que denuncian y cuestionan todos los modos realistas de representación» (de Diego, 2001: 89).

También es importante tener en cuenta que la condena al realismo fue también una constante en los escritores del *boom*, quienes querían dar cuenta de la realidad objetiva buscando otras formas de narrar la experiencia que no traicionara su propia ideología y que, al mismo tiempo, se distanciara del dogmático realismo socialista.

81. Altamirano y Sarlo reivindicaban al autor y al lector no como meras funciones textuales, sino como sujetos sociales cuya actividad es esencial en el proceso literario, y finalmente la historia, «porque pensamos, con Raymond Williams, que una perspectiva sociológica no puede afirmarse sin afirmar al mismo tiempo la perspectiva histórica» (Altamirano y Sarlo, 1983: 12).

82. No obstante, después del PRN, la revista se planteó otros propósitos y cambió la retórica de su lenguaje, como era de esperar. Con la entrada de la democracia pudieron analizar las novelas escritas durante y después de la dictadura, interpretando las referencias a la realidad y sus relaciones con la historia.

engloban dentro de un proyecto común, encerrado en sí mismo y endogámico. Por lo tanto, no sería crédulo pensar que los diálogos de los personajes de *Respiración artificial* –y también otras obras posteriores–, representan las «polémicas ocultas» (y no tan ocultas) (cf. Panesi, 2003) de la revista.

## 6. Elogio de la amistad

El análisis del trabajo de Ricardo Piglia como editor y como crítico pretende remarcar una época altamente significativa en términos culturales y políticos que deja sus huellas en todo su proyecto escritural. Desde *Literatura y Sociedad* (1965), pasando por *Los Libros* (1969-1976), *Punto de Vista* (1978-2003) y la editorial Tiempo Contemporáneo, todos sus miembros y colaboradores conformaron una generación que durante la transición democrática ocuparía el lugar central en la escena cultural argentina. Muchos de aquellos intelectuales sustentarán durante la democracia las mismas ideas y tesis que sostenían en sus años de juventud. Ricardo Piglia es el ejemplo emblemático: siguió leyendo y entendiendo la crítica a la postre de los ideales que ellos mismos habían fundado durante *los años felices* hasta los últimos días de su vida. De tal forma que el mapa que hemos trazado a través de Piglia por cada una de estas revistas demuestra que las operaciones críticas de la llamada «nueva izquierda» fueron tan extraordinarias en su capacidad para construir –o reconstruir– el campo intelectual de Argentina, desde los 60 hasta nuestros días, que hoy han sido legitimadas por los discursos institucionales del Estado. Y de entre todos los miembros, podemos asegurar que ha sido Piglia, a través de una colosal obra crítica y de ficción, el escritor argentino que mejor ha transmitido al otro lado del Atlántico la tradición de la literatura argentina y, por supuesto, de la política.

Su poética niega, por tanto, la autonomía de la literatura porque esta está unida a la vida, es una rama de su producción material y, por tanto, entiende su función en cuanto que el escritor tiene la misión de desvelar la verdad. Se trata de una concepción de la literatura como un modo de intervención directa sobre la realidad que se opone a los relatos establecidos por el Estado y, de este modo, apela a una literatura que construya un «complot contra el complot»; una ficción donde los «matices del habla y la sintaxis oral» están en contra de la ficción del lenguaje despolitizado y extemporáneo del Estado, tal como apuntó Piglia en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2009: 93). La política está, entonces, en el lenguaje, pero nunca

aparece tematizada como tal. «La literatura –escribe– actúa sobre un estado del lenguaje; [...] para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política se juega ahí» (2019: 91). Desde esta perspectiva, estas revistas culturales resultaban un arma de actuación contra el poder; espacios capaces de generar maniobras de intervención política mediante el lenguaje. Una auténtica utopía defensiva.

A ello debemos añadir, como acertadamente apunta Emilio Álvarez (2016), las clases *Borges por Piglia* que se emitieron en la televisión pública argentina (2013) en colaboración con la Biblioteca Nacional, pues son el testimonio ejemplar de que la crítica literaria de izquierda ha ganado la partida después de 50 años. En palabras de Diego, «si excluimos la labor consecuente y obstinada de Piglia, Saer y los críticos de *Punto de Vista* –y *Los Libros*, añadimos–, resulta difícil encontrar en el periodo estudiado signos que evidencian la recomposición del campo literario que vaya más allá de los debates políticos» (2001: 281). Al final, Piglia y sus compañeros de viaje han logrado su objetivo: la constitución de una hegemonía cultural de izquierda.

Si bien es cierto que este nuevo paradigma de lo global y lo mundial no surge hasta bien entrada la década de los 90, podríamos afirmar que, en *Punto de Vista*, y a partir de la politización de la lectura de Borges, se planteó una metodología comparatista y rigurosa en la que se cruzaba lo local y lo extranjero. Se trataba, por tanto, de una visión en contrapunto que es capaz de registrar al mismo tiempo los dos procesos de lectura: *distant reading* y *close reading*. Desde la teoría literaria, el doble eje local-extranjero funciona como modelo de lectura conciliador: el formalismo como gran dispositivo de lectura crítica en su vinculación con los métodos de la estilística –con fuerte tradición en España y Latinoamérica a través del magisterio de Amado y Dámaso Alonso– y el estructuralismo.

Desde esta posición, el proyecto autorial de Piglia refleja dos hechos importantes: en primer lugar, el éxito y la eficacia de las estrategias intelectuales que ha propuesto como parte de una generación –algo que ha sido soslayado en el análisis crítico de su obra–. Los artículos y reseñas que Piglia publica en estas revistas, y otras que no han sido objeto central de análisis, como sus primeras incursiones críticas en *El escarabajo de Oro* o las posteriores colaboraciones en *Desacuerdo* y *Crisis*, marcarán toda la reflexión posterior en la literatura del escritor de Adrogué. En segundo lugar, su obra continuará, a través del símil y la metáfora, en perpetuo diálogo con las polémicas surgidas entre amigos durante aquellos «años felices» en los que, al decir de Jorge Panesi, «hacer crítica es hacer política» (1994: 174).

*Domingo 26* [diario 1978]

Ayer todo el día en conversaciones sobre los años sesenta. Las décadas no tienen sentido, no son un modo de pensar, pero sin embargo hay que reflexionar sobre los años en que un grupo amplio de personas en distintos lugares veía el cambio como inminente y posible. Nadie puede imaginar la felicidad que eso supone (UDV, 73).

Todas sus novelas tienen como telón de fondo el contexto argentino de esa larga y fervorosa década y, por tanto, pueden leerse como un elogio de la amistad; un intento de recuperar el tiempo pasado en donde las prácticas de todo un grupo resultaban intensas y agitadas. Por este motivo, para estudiar la obra de Piglia debemos acercarnos a su contexto de producción en donde se explicitan las tensiones y contradicciones de orden cultural, social y político de toda una generación. Entender la literatura argentina pasa por comprender una red compleja de relaciones tejidas por la amistad entre iguales y fundada –dice Piglia– «en la complicidad plena pero también en la confrontación y la disputa» (PRF, 12). El compromiso del intelectual y la literatura como arma, la preocupación por encontrar un público y el nuevo lenguaje del marxismo en el que lo político nunca debe ser nombrado son también los temas trascendentales de su ficción, donde además representa de manera velada a la última generación de intelectuales revolucionarios argentinos o, como escribió en el prólogo de uno de sus diarios, los restos nostálgicos de una «cultura derrotada» (2017)<sup>83</sup>. Ante la desilusión presente, Piglia forja su

---

83. En *Un día en la vida*, escribe Piglia:

*Ahora*, subrayó, después de la derrota, todos habían vuelto al redil, todos *ahora* eran escritores oficiales, reconocidos, recibían premios y eran entrevistados en la televisión y firmaban columnas de opinión en los grandes diarios y sus fotos aparecían frecuentemente en revistas y periódicos. Los escritores eran *ahora*, volvió a subrayar enfurecido, decorativos y eran recibidos en los salones, en las embajadas, viajaban de un lugar al otro, daban charlas y eran insignificantes pero bien considerados, la consigna cultural más importante en la nueva época era «figuración» o «muerte», todos querían aparecer, como se decía, hacerse ver, y los autores eran *ahora* más importantes que sus libros, lo que era cierto porque sus libros eran tan insignificantes que una foto en el suplemento cultural de un diario de provincia valía más que tres o cuatro de sus libros publicados. Así las cosas, Emilio había percibido con claridad que una época había terminado y que una cultura había sido derrotada. Antes, pensaba Renzi, podíamos circular en los márgenes ligados a la contracultura, al mundo subterráneo del arte y la literatura, pero *ahora* todos éramos figuritas de un escenario empobrecido y debíamos jugar el juego dominaba el mundo (UDV, 160; la cursiva es del original).



propia utopía: «Volvería una y otra vez sobre esta época, pero narraría todo en tercera persona» (LAF, 48), confiesa. También el personaje de Luna de la novela *Blanco nocturno* ratifica: «Hacen política todo el tiempo, pero no se meten en política, cuando se meten en política es para tirar abajo a algún muñeco de nivel medio, intendentes, legisladores. No van más arriba. Como son héroes clandestinos, están siempre tentados de meterse ellos también pero jamás lo hacen porque si lo hacen están listos, se vuelven demasiado visibles» (139).

La recuperación de aquellos años de acción colectiva por medio de la ficción es justamente el complot que Piglia construye. Porque el complot, en literatura, consiste en crear una ficción paranoica donde «nada vale por sí mismo» y todo tiene que ver con todo. En definitiva, repeticiones, insistencias; analogías que leemos en boca del comisario Croce de *Blanco nocturno* –«El conocimiento no es el develamiento de una esencia oculta sino un enlace, una relación, un parecido entre objetos visibles. Por eso sólo puedo expresarme con metáforas» (243)– o en boca de Munk en *El camino de Ida* cuando le dice a Emilio Renzi que «somos muchos en este país» (283), refiriéndose a los grupos clandestinos, y este pensó al escuchar el plural de su afirmación: «Ya conocía ese lenguaje; un ejército invisible, una guerra secreta» (283). Se refería *al lenguaje del marxismo*: metáforas, analogías, elipsis y desplazamientos de referencias ideológicas. Con ello, podemos considerar *Los diarios de Emilio Renzi* como su obra culmen, escrita, como él mismo declara, para resistir y eternizar en esos años de aguda actividad literaria, cultural y política que nunca regresarán. Pero no se trata de un retrotraerse con melancolía hacia el pasado como evasión de la realidad, sino, más bien, una vuelta a la potencia crítica del pasado para activar y transformar el futuro.

Por eso yo estoy transcribiendo mis diarios, porque quiero que sepan que hoy, a los setenta y tres años, sigo pensando lo mismo, criticando las mismas cosas que criticaba cuando tenía veinte años. Ahora estoy rodeado de conversos que cambian de idea cada temporada para adaptarse al sentido común general. Han abandonado una y otra vez sus convicciones y sus bibliotecas, mientras que yo sigo fiel a mis ideas y, de este modo de leer mis cuadernos –si los público– podrán saber, o adivinar, o imaginar lo que ha sido mi vida (AF, 357).

Piglia se dirige a los amigos. «Y a ellos, desde luego, les está dedicada [la escritura]» (PRF, 10) porque los amigos se leen entre sí y ese modelo de lectura íntima y cercana define la estructura de la narración que nos ha permitido enlazar personajes y producir una serie de analogías y encuentros.

«La amistad –escribe Piglia– supone un territorio común» (PRF, 13); un lugar –espacial y emocional– compartido. De ahí que En el afectuoso prólogo a la edición facsímil de *Los Libros*, Horacio González da cuenta de que «un libro, una vida, una obra, antes fueron una revista, un frágil momento de escrituras tornadizas [...] La vida de las personas pasa así a ser un modelo de reflexión sobre la vida de los países y las condiciones de una época» (2011: 7). Y nos pregunta: «¿Somos los mismos a pesar de que las épocas son reconocidamente diferentes, o podríamos apelar a diferencias que tranquilamente se explicarían por bruscos cambios en la atmósfera que destila la caldera de los tiempos?» (*ibid.*). Pero las revistas no pueden responder a ello porque no consiguen registrar la totalidad de la experiencia, solo permiten –como un faro que titila en la oscuridad– acercarnos al circuito de amigos que sostiene la escritura sobre lo que significaba ser un escritor de izquierda en Argentina. Quizá en *Los diarios de Emilio Renzi*, en esas notas que intentan capturar la forma microscópica de la vida, Piglia tenga una respuesta:

No hay evolución, nos movemos apenas fijos a nuestras viejas pasiones inconfesables, la única virtud, creo, es persistir sin cambiarlas, seguir fiel a los viejos libros, las antiguas lecturas. Mis viejos amigos, en cambio, a medida que envejecen aspiran a ser lo que antes odiaban, todo lo que detestaban ahora lo admiran, ya que no pudimos cambiar nada, piensan, cambiemos de parecer, bibliotecas enteras enterradas, en el patio, quemadas en el incinerador, es difícil desprenderse de los libros, pero ¿y el modo de leer? Siguen igual, lectores dogmáticos, literales, dicen ahora cosas distintas con la misma sabiduría engolada de los viejos tiempos. Vivimos en el error de pensar que nuestros viejos están con nosotros. ¡Imposible! Hemos leído los mismos libros y amado a las mismas mujeres –por ejemplo Junior– y conservamos algunas cartas que no fuimos ni somos capaces de enviar o de quemar en la hoguera del tiempo y de eso trataría entonces mi autobiografía [...] (LAF, 28).