

Escribir en pasado. La invención de las fechas en las reediciones y reescrituras de Ricardo Piglia

por Valeria Sager
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

En 2005, Ricardo Piglia publica en la editorial Anagrama, que ya venía reeditando casi toda su obra, el primer libro que antes de ser enviado a la imprenta por Jorge Herralde no existía: *El último lector*. La edición de éste, tanto como la de *La invasión* de 2006 revelan el empeño del escritor en la construcción de un atraso del tiempo literario que consiste en volverse y volver sus libros siempre un poco más remotos. Piglia construye su obra como si estuviera formada siempre por textos del pasado o fijados en el pasado y consolida desde allí su anacronismo como un bien.

Palabras clave: Piglia - *El último lector* - *La invasión* - Prisión perpetua - *anacronismo*

ABSTRACT

In 2005 Anagrama, the publishing house which had been reprinting almost all of Ricardo Piglia's work, publishes the first book that did not exist until Jorge Herralde sent it to the printing press: *El último lector*. Its edition, as well as that of *La invasión* in 2006, reveals the writer's effort in the construction of a delay in literary time which consists in becoming —and turning his books— ever more remote. Piglia builds his work as if it was always made of texts from the past or fixed in the past; from there, he consolidates his anachronism as an asset.

Keywords: Piglia - *El último lector* - *La invasión* - Prisión perpetua - *anachronism*

Enhorabuena, Ricardo, y bienvenido
Jorge Herralde

I. Un *instant classic*

En 2005, Ricardo Piglia publica por primera vez en la editorial española Anagrama — que ya venía reeditando casi todos sus libros— uno original, el primero que antes de ser enviado a la imprenta por Jorge Herralde no existía: *El último lector*. La frase copiada como epígrafe, pronunciada por el fundador y director de la editorial en octubre de 2000 (2004: 215) al dar a conocer la incorporación de Piglia a su catálogo, señala una calidad del tiempo y del arribo: la buena hora y el bien-venir. El editor pone en palabras allí un aspecto análogo al que aparece cuando señala a Piglia como un *instant classic* (217). El oxímoron temporal cuyos términos: lo instantáneo y lo eterno, se practican como tensiones de la escritura toma la forma de una frase adjetiva que, si bien puede apuntar *resultonamente*¹ al efecto publicitario, descubre, al fin, algo; coincide con algo que está efectivamente en la obra de Piglia. Lo que aparece entonces es una pregunta: ¿qué hace Piglia con el tiempo?

La edición española de *El último lector* y también la de *La invasión* de 2006, que había sido publicada por única vez en Argentina en 1967 con una historia bastante particular, dejan ver con más precisión el trabajo cuidadoso que el escritor emprende: la construcción vehemente de un atraso del tiempo literario que consiste en volverse y volver sus libros siempre un poco más remotos. Quizás podría pensarse en otro caso que el salto hacia España, ahora que España ha vuelto a ser un meridiano de peso para la edición en nuestra lengua, ayuda o abre espacios en

¹ Así define Herralde los finales de reseña de Ricardo Baixeras, publicadas en *El periódico*: “especialmente brillantes, lapidarios y resultones”. De esos remates transcribe dos: “Algún día sabremos qué leíamos antes cuando no leíamos a Ricardo Piglia”, y con respecto a *El pasado* de Alan Pauls: “Empieza la fiebre Pauls” (Herralde, 211).



los que desplegar una obra para adelantarla y acelerar con ella el tiempo, pero curiosamente allí, en su edición española, la literatura de Piglia vuelve a comenzar, casi no avanza. Los dos libros *nuevos* que Anagrama publica son, primero, una reunión de lecturas personales del escritor (*El último lector*) en la que los personajes o escritores personajes que aparecen leyendo son míticos (Ernesto Che Guevara) o clásicos (Hamlet, Quijote, Anna Karenina, Molly Bloom, Kafka).² Luego: *La invasión*, una reescritura de su primer libro de cuentos. Adriana Rodríguez Pérsico, en la introducción de *Cuentos Morales* —una de esas ediciones que, ordenadas como antología y comercializadas a un precio económico, repasan para poner al día la obra de algún autor contemporáneo en busca de nuevos lectores—, escribe: “En el fascinante ejercicio de su práctica, el escritor está atado fatalmente a su presente, obligado a hablar de la actualidad a la que pertenece aunque no se lo proponga” (1995: 32). Mi lectura, al contrario, sostiene que es esa fatalidad la que Piglia al fin saltea porque su literatura atrapada por los encantos del pasado y por lo que se escribió en el pasado asegura su anacronismo como un bien, cambiando la exigencia de que hay que ser moderno para seguir en el centro de la literatura, por la gala de apostarse como clásico.

Pascale Casanova dice que la ley temporal del universo literario puede enunciarse así: “*hay que ser antiguo para tener alguna posibilidad de ser moderno o de decretar la modernidad*”.³ Casanova se refiere allí a una geografía temporal: “Es preciso tener un largo pasado nacional para aspirar a la existencia literaria plenamente reconocida en el presente” (2001: 125). Pero algo de ello se aprieta en la escritura de Piglia si trasladamos el enunciado desde la configuración de las literaturas nacionales a la autofiguración del escritor. Más adelante, la autora agrega:

La obra moderna está condenada a caducar, a no ser que entre en la categoría de clásica [...] Es clásico literariamente hablando, lo que escapa al tiempo, lo que trasciende la competencia y la sobrepuja temporal. La obra moderna es entonces arrancada del envejecimiento, se la declara intemporal e inmortal. El clásico encarna legitimidad literaria, es decir, lo que se reconoce como literatura, a partir del cual se trazarán los límites de lo que será reconocido literario, lo que servirá de unidad de medida específica. (2001: 128)

Piglia, que sitúa su literatura en ese destiempo o desfase temporal, realiza una operación extrema: borra, cambia y reescribe las fechas de sus libros; escribe en prólogos y epílogos que todos sus libros son anteriores al presente de la enunciación o la publicación. Siempre, los borradores o los proyectos están bastante atrás en el tiempo, pero también ha cambiado, por ejemplo, de solapas y contratapas su fecha de nacimiento y casi ha borrado, al menos de esos mismos lugares, la mención de su verdadero primer libro. Así, a la vez que afirma la presión del destiempo sobre lo real, se fascina contemplando los movimientos que posibilita. En la reescritura y reedición de los relatos que tantas veces son extraídos de un libro para que pasen a formar parte de otro (con un orden diferente y una construcción significativa diferente), se

² Como en todos los libros del escritor aparecen aquí una vez más Borges y Macedonio Fernández a los que un lector de la obra completa también considerará mitos o clásicos del corpus pigliano y un lector nuevo, las referencias locales de la filiación literaria del escritor. En cualquier caso el *personaje-lector* más contemporáneo de Piglia y más cercano en el tiempo a nosotros de los que aparecen en el libro es Ernesto Guevara, uno de los mitos argentinos más exportables. El Che como mito y referencia universal entra en un cono temporal en el que se desprende del tiempo histórico-político y entra en el de la ficción. Al situar en el tiempo esa figura, dice el escritor: “Más allá de la tendencia a mitificarlo, hay allí una particularidad. *La lectura persiste como un resto del pasado, en medio de la experiencia de acción pura*, de desposesión y violencia, en la guerrilla, en el monte. Guevara lee en el interior de la experiencia, hace una pausa. *Parece un resto diurno de su vida anterior*” (2005: 107, cursiva mía). Ese borramiento o interrupción del tiempo actual, del *ahora*, por el destello de un resto diurno señala una saliente de lo mismo que hace Piglia con su obra.

³ Cursiva original.

modifica siempre el orden temporal de lo que se cuenta al ser puesto en el interior de otro conjunto, pero también se cambian con cuidado minucioso y obsesivo las fechas del tiempo real de la vida. Lo que se escapa del tiempo, lo que se vuelve clásico al bordar con tanto esmero las marcas que fijan la temporalidad de la narración y las que sitúan en el tiempo al yo, parece trasladar y teñir la figuración de lo clásico desde la obra hacia la duración y hacia el modo en que se inscribe su literatura en el tiempo de la vida de escritor.

II. Anacronismos

En el epílogo de *El último lector*, entre las razones y los pre-textos de escritura, hay un resquicio filoso en torno a lo anacrónico, el epílogo entero parece funcionar como explicación del título del libro, sin embargo agrega algo que no es deducible del título, ni es su verdadera descripción, veamos: en el segundo párrafo, Piglia se concentra en el modo de leer de don Quijote (el último lector de libros de caballería) definiéndolo como un *anacronismo esencial*: “Ya ha leído todo y vive lo que ha leído [...]. Y a la vez su vida surge de la distorsión de esa lectura” (2005: 189). Pensamos el anacronismo entonces como predicado que se adhiere a ese lector último, pero el interés de lo inactual que aparece tan enfáticamente es una trampa armada sobre un montaje del sentido del título sobre esa insistencia en la falla temporal. No hay relación causal o motivada entre ser un lector último y el anacronismo. Así es que en la oración que corrige la recién citada, las suturas del montaje se evidencian quizás con más nitidez: “El último lector responde implícitamente a este programa. Su lectura es inactual, está siempre en el límite” (2005: 189). De algún modo es cierto, la lectura siempre es inactual respecto de la escritura. Pero no está allí, en esa explicación común a todo lector, lo que caracteriza la peripecia del Quijote que saltea en realidad ese diferir. El Quijote lee un género cerrado, pero no entendemos habitualmente nuestro modo de leer como algo que se vuelva más anacrónico si lo que leemos es el *Amadís de Gaula* en lugar de *Los tres mosqueteros* de Dumas. El anacronismo no está en la lectura de Quijote sino en el pasaje de la lectura a la vida.⁴ En el mismo párrafo un último punto tensa todavía esta cuestión, en toda la novela —dice Piglia— “nunca vemos a don Quijote leer libros de caballería (salvo en la breve y maravillosa escena en la que hojea el falso Quijote de Avellaneda donde se cuentan las aventuras que él nunca ha vivido. II, 59)” (2005: 189). Con ello, el punto es que cuando Quijote vive aventuras, ha terminado de leer y cuando lee, encuentra en ese libro que lee (que por otra parte es un libro contemporáneo de él) lo que nunca ha vivido.

El escritor insiste, sobre todo en los ensayos de *Formas breves*, en la facultad de la narración de concentrar modos de la adivinación y la profecía: “Como las artes adivinatorias, la narración descubre un mundo olvidado en unas huellas, que encierran el secreto del porvenir” (1999b: 115), y también al revés, en la escritura como inscripción cifrada de la autobiografía: “Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas” o “Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida” (1999b: 116). El borde en el que los dos pliegues se unen es el anacronismo cuya esencia (eso que lo convierte en *anacronismo esencial*) no reside en el interior del tiempo o de la percepción del tiempo, sino en la no coincidencia entre la vida y la literatura que, aunque siempre suceden para Piglia en tiempos distintos o al menos levemente

⁴ El que realiza el anacronismo esencial en los términos únicos de la lectura y la escritura, quiero decir más allá de una práctica vital, digamos, más bien en términos técnicos, no es en realidad Quijote sino Pierre Menard que “(acaso sin saberlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.” (Borges 1994: 55). Muchos artículos y estudios críticos han explicado la escritura de Piglia como diálogo con la tarea de Pierre Menard, sobre todo en relación al cuento “Homenaje a Roberto Arlt” (*Nombre Falso*, 1975) en el que Piglia dice haber encontrado el manuscrito de un cuento inédito de Arlt: “Luba” y agrega al “Homenaje”, el cuento escrito en realidad por él mismo. Al respecto, ver especialmente los artículos de Maria Eugenia Mudrovcic y Ellen McCracken en la bibliografía. Por otra parte el mismo fragmento de Pierre Menard que transcribo aquí aparece en la conversación entre Renzi y Tardewsky en *Respiración artificial* (1999a: 126).

desfasados —un poco antes o un poco después—, no dejan de duplicarse⁵ y de remitirse con rezago o antelación. Es cierto que la coincidencia temporal absoluta entre vida y escritura es imposible, sobre todo si lo que se intenta captar es el *ahora*. El presente más inmediato y milimétrico, sabemos, no puede escribirse porque, al hacerlo, ya se ha ido. Quien objete esto tendría razón. Pero en la denegación o la afirmación de la diferencia entre vida y escritura aparece algo de la idea de literatura que cada escritor tiene. Piglia muchas veces escribe *ahora* como si esa aspiración fuera también una de las utopías de la literatura y sin embargo, la actualidad que parece conseguir se pierde enseguida porque siempre ese instante de presente absoluto es idéntico a algo del pasado.

Retrocedo un paso antes de avanzar; ahora que la hipótesis que conduce mi análisis se esparce o se ramifica. Para ordenar la exposición vuelvo al epílogo de *El último lector* porque el autor define allí el principio de la escritura, justamente, como un proyecto diferido cuyo recuerdo *volvía* “a lo largo de los años” cada vez que escuchaba una canción: *The last reader*. “Al fin el resultado de ese proyecto *fue* este libro [...]”, agrega (2005: 189; cursiva mía). La postergación del propósito se revela en ese pasaje como potencia (algo que aún no se hizo) que vuelve sin embargo desde el futuro cada vez, como un recuerdo del presente —la expresión es de Bergson (1982) y aquí se usa siguiendo la lectura que de ello hace Paolo Virno (2003)—. ¿Por qué el resultado (algo que viene tras una causa) de un proyecto, que era futuro o potencial y ahora se convierte en anterior al realizarse en *este libro* que leemos por primera vez y que se publica por primera vez, se enuncia en pasado: *fue*? La obra de Piglia parece ocurrir (haber ocurrido) siempre antes de la enunciación pero lo hace con una complicación máxima del tiempo: hay algo de la experiencia (una canción de Charles Ivens⁶ pero también muchas veces una lectura) que provoca el destello de una imagen del futuro (un proyecto concebido como epifanía) en el presente, y que al repetirse o al realizarse vuelve ya la primera vez y las siguientes como algo del pasado. Ese desfase temporal que sucede, decía, como rezago de la experiencia y anticipación literaria tiene una marca minuciosa y quizás un atisbo de explicación en el prólogo a la edición española de *La invasión*. Ahí se lee la prisa por alcanzar el pasado y se traza, al mismo tiempo, otra punta del problema:

Reescribir viejas historias tratando de que sigan iguales a lo que fueron es una benévola utopía literaria, más benévola en todo caso que la esperanza de inventar siempre algo nuevo. Una ilusión suplementaria podría hacernos pensar que al reescribir los relatos que concebimos en el pasado volvemos a ser lo que fuimos en el momento de escribirlos (2006: 14)

Otro plano, pero alineado en la misma dirección: ¿cómo capturar lo real del presente? Cada vez que se toca un segmento de lo real, de una historia que en el interior de lo escrito se define como real, el relato se suspende y se retoma muchos años después como ocurre con *Plata quemada* (volveré sobre esta novela enseguida) o bien se complejiza al extremo su forma. En “Mata-Hari 55”, por ejemplo, dice: “La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. La realidad es sabido tiene una lógica esquiva; una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar” (2006: 80).⁷ La incomodidad enunciada sólo parece mitigarse con una disposición del relato

⁵ “El arte de narrar es un arte de la duplicación; es el arte de presentir lo inesperado; de saber esperar lo que viene, nítido, invisible, como la silueta de una mariposa contra la tela vacía” (1999b: 134).

⁶ Por lo que pude ver, no es Charles Ivens quien escribió una canción sobre el poema de Wendell Holmes sino Charles Edward Ives (1874-1954), la atribución falseada pero a la vez tan cercana al verdadero nombre es otro modo del desfase temporal, una *différance* (Derrida, 1968). Véase: <http://www.recmusic.org/lieder/i/ives.html>

⁷ “Mata- Hari 55” fue publicado por primera vez en *Jaulario* (libro al que me referiré más adelante) en 1967, en esa edición publicada en Cuba por Editorial Casa de las Américas no aparece ordenado de acuerdo con la indicación de los lados de las cintas grabadas, sino de modo más convencional con números que separan una suerte de pequeños capítulos. Ya en la edición argentina, en la que reescribe por

dividida por la inscripción de los lados de una cinta en la que se cuenta algo supuestamente grabado. Respecto de una pregunta similar a la que planteo: ¿Cómo narrar los hechos reales?, Beatriz Sarlo analizó *Respiración artificial* en el contexto de la literatura argentina de los 80, pensando esa forma compleja como un modo de responder al mismo tiempo a la crisis del realismo, a la literatura de Borges y a la dificultad de narrar la experiencia de los años 70 arrasada por la última dictadura militar; sin establecer un desacuerdo consistente con aquel planteo habría que advertir que hay una configuración más propia de la poética de Piglia, que puede estar motivada y más condensada por esas razones que Sarlo enuncia pero las excede. Los mismos procedimientos estaban ya en los textos de los '60 y siguen la misma vía en sus últimos libros.⁸ La respuesta del escritor a esa pregunta, una vez más, se construye sobre la ampliación de los desfases temporales entre narración y experiencia. Si las historias que Piglia escribe siempre son viejas historias y la utopía (esa palabra que para él tantas veces define a la literatura), el mayor anhelo, consiste —como dice en *La invasión*— en que no cambien, el presente se borrea y aquí sí — ya fuera del tiempo, en el terreno de lo utópico— se disipa lo que queda del presente compacto en el relato, y pasa a ser un resto. Lo mismo ocurre con lo que hay aún del yo en el presente de la escritura, esa actualidad se pierde para poner en su lugar un retorno: *volver a ser lo que fuimos en el momento de escribirlos*. Esto es como si Piglia dijera: la literatura y la vida sólo pueden encontrarse en el instante en que un relato o una experiencia pasados vuelven al presente y consiguen ser detenidos —anulado el movimiento— justo en lo que han sido (“La lectura persiste como un resto del pasado [...] Guevara lee en el interior de la experiencia, hace una pausa. Parece un resto diurno de su vida anterior” —2005: 107). La dificultad entonces es que, en esa instancia, los hechos ya no pueden ser ni reales ni actuales, son más bien la elaboración del recuerdo de algo que ya no sabemos si es cierto.

III. Partidas falsas

La primera novela de Piglia, *Respiración artificial*, se publicó por primera vez en 1980, y la fecha en la que sucede la historia narrada es la más cercana al momento de escritura entre las que aparecen en el resto de sus libros:

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro él me manda una carta. Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos: desnudo, estoy sonriendo, tengo tres meses y parezco una rana [...] La foto es de 1941; atrás él había escrito la fecha y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés que ahora sirve de epígrafe a este relato. [We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience. T.S.E] (1994: 13).

Dos años antes de publicar la novela, aparece en *Punto de Vista* (1978) un avance de lo que sería el comienzo en el que decía: “¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace diez años. En abril de 1968, cuando se publica mi primer libro él me manda una carta” (1978:

primera vez *Jaulario* con el nombre de *La invasión*, el cuento toma la forma a la que hago referencia aquí. La paginación se cita según la última edición de 2006, la de Anagrama.

⁸ José Luis de Diego discute la lectura de Sarlo en estos términos: “[...] contra lo que suele afirmarse el impacto de la dictadura no fue una determinación relevante a la hora de evaluar la evolución de la serie literaria. Pongamos por caso a los tres autores que ocupan el lugar central en el interés crítico de los años noventa: Manuel Puig, Juan José Saer y Ricardo Piglia. Si contrastamos la producción de los autores citados anterior al golpe militar con la producida durante o la publicada poco después del fin de la dictadura [...] [l]o que resulta relevante y diferencial en la poética de los tres autores es llamativamente coherente en la producción de antes, durante y después de la dictadura. Lo dicho intenta demostrar — como tantas otras pruebas a lo largo de la historia— que modificaciones profundas de orden político-social no implican necesariamente modificaciones significativas en el orden de las relaciones simbólicas” (2007: 73).

26). El cambio de fechas coincide con la voluntad del retraso a la que hice referencia antes. En su versión final *Respiración artificial* se adelanta en realidad respecto de ese pre-texto que aparece en *Punto de Vista* porque pone más cerca el tiempo de la historia (1976) y el de la publicación (1980), pero en la comparación entre las dos versiones hay otro elemento que se agrega al desfase. En la revista se incluye por encima del fragmento de lo que iba a ser la novela una brevísima biografía: “Piglia nacido en 1941, ha publicado dos libros de cuentos ‘La invasión’ y ‘Nombre falso’: es también crítico y ensayista” (1978: 26); allí la fecha de nacimiento del escritor coincide con la fecha inscripta por el tío del narrador protagonista de la novela en el revés de la foto. Esa fecha, 1941, se mantiene intacta en la versión publicada en el ‘80 pero ya no coincide con el año en el que, según la solapa de la novela, nació Piglia: 1940.

Daniel Mesa Gancedo analiza los sentidos del comienzo y el final en la literatura de Piglia, y se detiene en los cambios de la fecha de nacimiento —“el origen absoluto del autor” (2006: 168) — para pensar también el *inicio* en todos sus sentidos y principalmente en aquellos que se vinculan con el significado de tomar la palabra:

¿Qué quiere decir tomar la palabra? Este es un momento social siempre delicado y extraño [...] Entonces hay, a veces, maniobras dilatorias, postergaciones, partidas falsas, aprontes, prólogos dedicatorias, epígrafes, marcos, el comienzo siempre parece remitir a una espera” (2001: 193).

Mesa Gancedo se dedica con cuidado a la lectura minuciosa de *Jaulario* y *La Invasión*. “Porque busco [dice] un comienzo o una prelación, entonces me importa aquí *Jaulario*: éste es el primer volumen en el que empieza a fraguarse el corpus de las ficciones piglianas” (2006: 167). En la línea que traza su búsqueda, el crítico comienza su artículo sintetizando la historia de ese primer libro que aparece en junio de 1967, en La Habana:

Es una recopilación de cuentos y lleva por título *Jaulario*. Algunos meses después, otro libro de cuentos firmado por el mismo autor se publica en Buenos Aires con el título *La invasión*. Los nueve cuentos de *Jaulario* se recogen en *La invasión*, pero en un orden distinto y muchos de ellos con variantes de diverso alcance, algunas muy significativas. Se añade, además otro cuento [“Mi amigo”]. A veces se ha olvidado la existencia de *Jaulario* o se ha dado por supuesto que era idéntico a *La invasión*, pero lo cierto es que el primer libro de Piglia no es un solo mismo libro (2006: 163).⁹

El artículo de Mesa Gancedo es anterior a la última vuelta sobre los mismos cuentos y al último giro ajustado sobre sus modos y lugares de circulación: la reedición de Anagrama. Hice referencia antes a lo que en esta publicación se agrega al añadir un prólogo que no existía y a que vuelve a articular allí la cuestión de la reescritura de textos del pasado; pero hay también en este libro algo nuevo. Otra vez una redistribución de los cuentos en el orden del índice¹⁰ y cuatro relatos que no habían sido incluidos en ningún libro (agrega, además de estos, “El

⁹ La referencia a *Jaulario* como primer libro se ha borrado de las síntesis bio-bibliográficas de las solapas y contratapas de sus libros siguientes fusionándose con *La invasión* como si fueran iguales. Cuando empecé a preparar este artículo y aún no había podido conseguir la primera edición de *La invasión*, que ha desaparecido de todas las bibliotecas públicas de Buenos Aires (*Jaulario* sí figuraba en el catálogo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata), encontré en la web la referencia al estudio de Mesa Gancedo que, aunque había sido publicado en un libro en el que participaron investigadores argentinos, también se había vuelto inhallable aquí. Mesa Gancedo me envió su trabajo gentilmente y la lectura me permitió ordenar varias puntas sueltas respecto de las fechas y secuencias temporales.

¹⁰ Se adjunta al final un cuadro comparativo con el orden de los títulos de *Jaulario*, los de la versión original de *La invasión* de 1967 y de la de 2006.

pianista” que se publicó en volumen independiente en la editorial Eloísa Cartonera). De ellos, en el prólogo agregado, Piglia enumera las fechas de escritura que van de 1963 a 1970:

“Desagravio” (1963), “En noviembre” (1965) y “El pianista” (1968) se publicaron inicialmente en revistas literarias de Buenos Aires en esos años. Los revisé y reescribí tratando de ser fiel a la idea original y los incluyo ahora en la sección que reproduce los cuentos de *La invasión* porque forman parte de la misma serie (2006: 13).

[...] Los dos relatos más extensos —que abren y cierran el volumen— son inéditos, “El joyero” fue escrito en 1969 y “Un pez en el hielo” a principios de 1970 (2006: 14).

Una vez más se nos dice: fueron escritos antes, y ese antes tiene su núcleo siempre cerca de los inicios de la escritura, promediando los años ‘60. También en el interior de los relatos, las fechas se retrotraen porque se trata en ellos de un recuerdo. En “El Joyero”, que abre la nueva edición de *La invasión*, el chino vuelve furtivamente a la casa de su ex mujer, donde duerme su hija y sobre lo que mira: el hule de la mesa, con la tostadora y la pava con el mate; dice el narrador: “El pasado estaba cristalizado ahí” (1967b: 43). Antes, el narrador presenta al personaje como caracterizado por una maldición: “No podía dejar de pensar. Por eso le gustaba ir a pescar. Pescar y pensar era lo mismo para él” y agrega:

[...] “Pongo la televisión en el canal chino”, decía el Chino cuando estaba de buen humor. Eran siluetas sueltas, palabras que volvían como si fueran recuerdos [...] Veía lo que veía adentro de su cabeza, mientras pescaba, una tarde de verano, ¿de qué año? (1967b: 20)

La pregunta encuentra, en esa suspensión que se da antes de la respuesta, su significatividad. Los años siempre parecen ser importantes y la frase se completa enseguida de modo previsible: “Sería el verano del 62” (1967b: 21). No sabemos si el cuento efectivamente fue escrito en 1969, como el escritor anota en el prólogo, pero lo seguro es que el recuerdo lleva al Chino a los años ‘60. De nuevo se emplaza en ese tiempo el núcleo de una cierta felicidad y también, por lo mismo, de melancolía.¹¹ El modo por el que el problema del tiempo se vuelca y se fija en la dirección que señala la pregunta por las posibilidades de la narración y especialmente, la inquietud por intuir si existe algo para contar, es decir sobre si hay una historia, pero también sobre si podemos recuperar su sentido, impulsa la trama y la forma del relato en “Tierna es la noche”, al que Piglia en el prólogo de 2006 se refiere como uno de sus favoritos. Éste es en *Jaulario* el primer cuento —el primer cuento de su primer libro— y en *La invasión* del ‘67, el último. En el volumen de 2006 sigue siendo el último en la serie de los cuentos que ya existían en las versiones anteriores, después de él siguen sucesivamente los nuevos: “Desagravio”, “En noviembre”, “El pianista” y “Un pez en el hielo”. Lo que se narra ahí es una historia de amor escandida por dos períodos y esos dos tiempos, “anoche” —el ayer inmediato de la narración— y el *antes*, se confunden:

¹¹ Un desplazamiento similar pero no ya con las fechas sino con el tiempo como bloque, con la infancia, sucede en el interior de *La invasión* con un nombre. El libro de 2006 está dedicado al hermano del escritor: Carlos. Carlos era al mismo tiempo el nombre del hermano de un personaje llamado Ricardo en “Desde el terraplén” de *Jaulario* y “En el terraplén” de la primera edición de *La invasión*. El cuento, que narra una iniciación —el primer desencanto infantil que se produce cuando el pequeño Ricardo se entera de la inexistencia de los Reyes Magos— y una venganza tramada como desagravio, tiene en la edición de Anagrama los nombres autobiográficos cambiados por otros: Ricardo, ahora se llama Emilio (como Renzi) y su hermano: Marcos.

De todos modos no estoy seguro si hay que contarlo así. Ahora las cosas se me diluyen, lejanas y parece lo más natural que anoche hubiera sucedido hace muchísimo tiempo; que anoche, hoy mismo, estuvieran antes que, por ejemplo, aquella tarde cuando nos paramos en medio de la plaza y nos besamos por primera vez [...] (2006: 133)

El relato indaga especialmente el modo en el que el tiempo parece licuarse cuando se reconstruye narrativamente el recuerdo y propone algo que permite leer de algún modo toda la narrativa de Piglia a partir de esa operación de extender hacia el pasado un presente que se deshace o se desrealiza. Entre los cuentos que se incluyen en *Jaulario* y en las dos ediciones de *La invasión*, “Tierna es la noche” es el que tiene más cambios. A continuación un cuadro de variantes expone las diferencias que se dan en el párrafo en el que se cifra anticipadamente la clave de lectura del final del cuento, la que indica o anticipa que Luciana va a suicidarse. En la escritura de ese fragmento, en las distintas versiones algo de lo que intento definir se concentra:

<i>Jaulario</i>	<i>La invasión 1967</i>	<i>La invasión 2006</i>
1) A veces uno necesita creer en señales, en avisos que no supo ver.	1) A veces uno necesita creer en señales, en avisos que no supo ver.	1) A veces uno necesita creer en señales, en avisos que no supo ver.
2) Ahora (ahora, después que abrí la puerta de la pieza de Luciana y me tiré para atrás como encandilado) lo de anoche me parece una repetición de esa madrugada en la boîte.	2) Ahora (ahora, después que abrí la puerta de la pieza de Luciana y me tiré para atrás como encandilado) esa madrugada en la boîte me parece una repetición, un signo de todo lo que pasó esta noche. ¹²	2) Ahora (ahora, después que abrí la puerta de la pieza de Luciana y me tiré para atrás como encandilado) esa madrugada en la boîte me parece un signo de todo lo que pasó esta noche.
3) A lo mejor por eso se me mezclan, y entonces no sé si fue hoy a la madrugada o aquella vez hace más de tres meses, que Luciana levantó la cara como olfateando la lluvia que se adivinaba en el viento,	3) A lo mejor por eso se me mezclan, por eso no sé si fue hoy a la madrugada o aquella vez hace más de tres meses, cuando Luciana levantó la cara como buscando la lluvia que se adivinaba en el viento,	3) A lo mejor por eso se me mezclan, por eso no sé si fue hoy a la madrugada o aquella noche, hace más de tres meses, cuando Luciana levantó la cara como buscando la lluvia que se adivinaba en el viento,
4) mientras los eucaliptos empezaban a blanquearse flotando en la primera luz del amanecer, y ella caminaba desganadamente hacia mí con la cabeza gacha para esquivar el sol.	4) y yo le vi los ojos, dos llagas en medio de la cara, hasta que ella se movió imperceptiblemente como queriendo esquivar la luz filosa del amanecer	4) y yo le vi los ojos, ardidos y asustados pero fue apenas un momento porque ella se movió imperceptiblemente como queriendo esquivar la luz filosa del amanecer
5)	5) y en voz muy baja, casi un susurro, me dijo que se iba. “Mejor me vuelvo sola”, dijo y yo la dejé ir, la miré alejarse, perderse entre la gente, sin hacer nada, sin llamarla.	5) y en voz muy baja, casi un susurro, me dijo que se volvía sola. Que no la buscara y yo la dejé ir, la miré alejarse, perderse entre la gente, sin hacer nada, sin llamarla.

¹² Los párrafos o palabras señalados en negrita consignan los cambios.

<p>6) Y eso fue la noche en que subió por última vez a mi pieza, medio borracha. Después no la vi más hasta la noche de la fiesta, ayer.</p>	<p>6) Y después, esa noche, ella subió por última vez a mi pieza, medio borracha, y ya no la vi más, hasta la noche de la fiesta, ayer.</p>	<p>6) Y no la vi más, hasta la noche de la fiesta, ayer.</p>
--	--	---

Aunque el sentido de anticipación es el mismo, las frases en las que se explicita la mezcla del pasado inmediato con el remoto, *lo de anoche* y *esa madrugada*, cambian su orden en **2**. Ese cambio está ligado de nuevo a la tensión entre la anticipación y la cifra o signo que el pasado esconde como huella del porvenir (eso que se explora condensado y afirmativo en *Formas breves*) pero además define otra vez la duplicación y la reiteración de una escena siempre igual que es la que guía y caracteriza en toda la obra la progresión del relato como algo construido en realidad sobre la permanencia incesante de lo repetido. Se agrega en **3** un adverbio de tiempo: *cuando*, y el nexos coordinante de oración que liga los dos tiempos se cambia por un adverbio causal.¹³ La dilución de lo inmediato, de lo más actual que aparece al comienzo del cuento, desorganiza y fragmenta el relato que, al llevar hacia el pasado lo que hay para contar, impide el avance volviendo siempre al inicio y a repetir ese inicio.

IV. El recuerdo perdido de una experiencia vivida

En el epílogo de *Plata quemada*, de 1997, Piglia escribe “Esta novela cuenta una historia real” y se compone allí del mismo modo complejo aquello que adelanté al precisar más arriba la dificultad de narrar lo real y su relación inseparable con la disposición del tiempo. El escritor cuenta que la primera conexión con la historia narrada en el libro se remitiría a 1966, cuando en un tren que seguía viaje a Bolivia, conoció a Blanca Galeano. La mujer —añade— acababa de salir de la cárcel en la que había pasado los últimos seis meses por asociación en banda con los ladrones del Banco de San Fernando. “Recuerdo —dice al fin— que en el tren y en la estación y luego en el hotel tomé algunas notas de lo que me contó [...] y poco después (en 1968 o 1969) inicié la investigación y escribí una primera versión de este libro”.

Junto con el regreso a los cuentos que conformarían *La invasión*, el período transcurrido entre el tiempo de precipitación de lo escrito y su reelaboración, explicitado en *Plata quemada*, configuran los períodos más extensos y Piglia hace con ese lapso vacío un misterio y una teoría:

Siempre serán misteriosas para mí las razones por las que algunas historias se resisten durante años a ser contadas y exigen un tiempo propio. Abandoné el proyecto en 1970 y mandé los borradores y los materiales a la casa de mi hermano.

¹³ En la última versión, la de 2006, hay cambios mínimos respecto de la anterior pero, si consideramos que en el resto del cuento no los hay, también es subrayable que sea este párrafo el que se sigue modificando. El otro cambio importante es que de *Jaulario* a *La invasión* truecan su orden dos párrafos hacia el final, y en ellos de lo que se habla es justamente del recuerdo: “Casi no puedo recordar otra cosa que la lluvia en el techo y la voz de Luciana mezclada con el ruido del agua” (1967a: 21) comienza diciendo el primero de estos párrafos en *Jaulario*. El segundo dice: “No me puedo acordar lo que hablamos. Lo que sé es que yo no le daba importancia y que en ese momento no tenía importancia; era una de esas conversaciones entrecortadas, balbuceantes que vienen al final de la noche [...]” (1967a: 21). En *La invasión* el orden es el inverso. En el primer caso, el recuerdo parece negarse, decir que sólo se recuerda la lluvia (aun más si está formulado como negación) es como no recordar nada y por lo tanto, previsiblemente, tampoco la conversación. La inversión del orden, en cambio, le otorga más énfasis al recuerdo: “No me puedo acordar lo que hablamos. Lo que sé es que yo no le daba importancia y que en ese momento no tenía importancia; era una de esas conversaciones entrecortadas, balbuceantes que vienen al final de la noche [...] Casi no puedo recordar otra cosa que la lluvia en el techo y la voz de Luciana mezclada con el ruido del agua” (1967b: 112). No se acuerda de lo que hablaron pero no porque no recuerde nada, sino porque casi no puede recordar otra cosa que la lluvia y la voz.

Hace un tiempo, en medio de una mudanza, encontré la caja con los manuscritos [...] y la primera redacción del libro. En el verano de 1995 comencé a escribir de nuevo por completo la novela, tratando de ser fiel a la verdad de los hechos. Los acontecimientos estaban ahora tan distantes y tan cerrados, que parecían el recuerdo perdido de una experiencia vivida. Casi los había olvidado ya y eran nuevos y casi desconocidos para mí luego de más de treinta años. Esa lejanía me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño (1999: 251).

Es aquí, por lo menos, también aquí donde se pone en palabras la fibra elástica y gomosa de la que está hecha el pasado: la potencia de una distancia. Y en esa distancia que lo constituye, el pasado se configura para el escritor de modo similar a la literatura porque al volver al presente se revela siempre como resto o como sueño entrecortado, balbuceante, como la conversación con Luciana que, al terminar “Tierna es la noche”, el narrador no puede recordar. Y por eso, el relato para Piglia sólo puede ser verdadero, exhibirse como verdadero, si se trabaja minuciosamente con los desfases del tiempo.

V. La conferencia

En 2009 Ricardo Piglia fue invitado a leer una conferencia en el cierre del Congreso Internacional de Teoría y Crítica literaria *Orbis Tertius* organizado por la Universidad Nacional de La Plata. Lo que leyó llevaba el título de “El escritor como crítico” y su tema era Gombrowicz, especialmente el *Diario argentino* de Gombrowicz. Sus puntos más luminosos se ajustaban con las intervenciones críticas de Piglia que miran la literatura desde sus relaciones con el dinero; esa serie que hilvana otorgándole un lugar central en el análisis literario a la circulación, el intercambio, los préstamos, el crédito, el interés, etc. Al terminar, alguien entre el público insistió en una pregunta que se repite en las entrevistas al autor: ¿Cuándo va a publicar su Diario? Se refería a los cuadernos de notas que forman el Diario de Piglia sobre el que el escritor habla en todos los reportajes desde hace años y del que dice —bromeando— que es en realidad ese registro el que justificaría haber editado algunos libros.

La interrogación en busca de una fecha precisa quedó, una vez más, en aquella oportunidad sin respuesta. Reticente a responder con certeza, Piglia abrió un tiempo prospectivo, una suspensión sin punto preciso en el tiempo. Renovaba entonces su promesa pero también afirmaba y posponía a la vez su deuda —volveré enseguida sobre esto. Lo cierto es que, unos meses después de escuchar a Piglia en La Plata, encontré en un libro editado por Rose Corral el mismo texto sobre Gombrowicz con un título ligeramente cambiado: “El escritor como lector”. Al descubrirlo, comprobé algo que era fácil de detectar para cualquier seguidor de Piglia pero que nadie entre el público ni tampoco el autor mencionó: la conferencia del congreso platense no había sido escrita para esa ocasión, se había presentado antes al menos una vez, *casi idéntica* en un coloquio en México y ese texto repetido comenzaba recordando también una conferencia y la escritura de un diario:

El 28 de agosto de 1947 Witold Gombrowicz dio una conferencia en Buenos Aires que nos puede servir de base para discutir algunas características de lo que hemos llamado la lectura del escritor. La conferencia es ahora un texto célebre “Contra los poetas”. Y Gombrowicz la incluyó, años después, como apéndice en su *Diario* (2007: 17).

Ahora bien, escribí recién —para aludir a la comparación de los dos textos— que estos eran *casi idénticos* y quisiera detenerme en ese énfasis y en esa diferencia antes de avanzar. La versión mexicana del ensayo de Piglia lleva por delante un párrafo circunstancial, ceñido a la situación en la que se encuentra el conferenciante. Un párrafo en el que Piglia se lamenta de la ausencia de Juan José Saer, quien también había sido invitado al momento de organizar el coloquio y para la fecha de su realización había muerto: “Es difícil expresar lo que significa que

Saer no esté hoy aquí. Estará desde luego, presente, como debe ser, en lo que ha escrito...” (2007: 17). Más allá de la convención, quiero decir, más allá de que la circunstancia (y la amistad entre los dos escritores) pedía esas palabras, y de que por lo tanto podrían leerse como tópicos —no en el sentido de que no fuera realmente sentida la muerte de Saer sino en el modo de referirse a esa ausencia—, se desenvuelve al fin allí algo que me interesa subrayar para terminar, esto es: la cuestión de las relaciones entre la escritura y la presencia. Aunque, como dije, interpreto quizás en exceso una frase cristalizada, si la presencia está en lo que *ha escrito* un escritor —leo literalmente sus palabras sobre Saer—, se da siempre como algo del pasado, y el gesto de Piglia parece insistir en esto: llevar a un congreso un texto ya escrito, pero sobre todo ya leído ante un auditorio y ya publicado, puede ser ante todo un acto de pereza pero también (y concedo que hay en mi lectura una hiperinterpretación) es traer al presente, con la presencia, algo del pasado. Justo como la inscripción de la experiencia en un diario, que se conoce, se adivina, se define sobre el paso del tiempo y sobre la certeza de un pasado (los días que pasaron son las entradas del diario), puede considerarse también que lo que le da presente al texto mexicano de Piglia es la ausencia de su amigo. El párrafo que le dedica a Saer es el único en el que algo del presente se registra, algo que hace que ese texto, al ser repetido en otro lado, deba —al dejar afuera ese pasaje— ser diferente. Y si la presencia es algo que está, que sólo puede estar en pasado (en lo que ha escrito un escritor), las conferencias que atestiguan con la presencia un texto leído o la conversación de un escritor con el público, no pueden *darse* sino sólo como deuda. Avanzo desde aquí un paso más sobre lo mismo para explicarme: “En otro país” el primer cuento de *Prisión perpetua*, comienza con la derrota política del padre y una página después del inicio dice:

La historia de mi padre no es la historia que quiero contar. La convención pide que yo les hable de mí pero el que escribe no puede hablar de sí mismo. El que escribe sólo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías. De modo que esta será una historia de *deudas* como todas las historias verdaderas (1988: 12).¹⁴

Una nota al pie aclara que el relato es una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo “Writers talk about themselves”, dirigido por Walter Percy en el *Fiction today de New York*. Otra vez, una conferencia en la que habría un pedido y una deuda. Deuda respecto de lo que el público espera, y deuda, supongo, respecto de sus padres (en ambos casos podría evocarse referirse a la palabra *deudo*). Se reúnen aquí las líneas de dos de sus principales lecturas, los trazos de las dos vertientes con las que está armada la literatura de Piglia: el linaje, desde donde leyó a Borges (1979); y la deuda en sentido económico que también se vincula con el linaje o proveniencia social desde donde leyó a Arlt (2004). Antes de unir las dos puntas me interesa todavía una tercera que parte del mismo cuento: la puesta en escritura, la narración del origen de su Diario. Después de contar los efectos familiares del destierro que el padre impone a la familia tras la caída de Perón en el ‘55, dice:

En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía. La literatura es una forma privada de la utopía (13).

Negar la realidad y rechazar lo que viene, escribe. La frase que le sigue parece contradecirse con lo anterior: ¿puede una mirada utópica rechazar lo que viene? La fijación en el pasado se evidencia otra vez. Como escribí al comienzo, Piglia saltea la fatalidad de estar atado al presente. El cuento termina diciendo sobre Ratliff, especie de padre literario, que con su vida parecía haber estado pagando una deuda con una mujer —justo en este cuento, cuyo origen está en el pedido del académico norteamericano de que el escritor hable de su vida y él, con

¹⁴ Cursiva mía.

explícita desobediencia, habla de su padre o de sus padres y contrae una deuda. Si Ratliff paga la deuda con su vida, Piglia paga el precio de contar su vida con tiempo, con la postergación pendiente del cumplimiento de una promesa, un tiempo diferido (el del diario, por ejemplo) que refiere sin embargo inseparablemente al pasado y a lo que ya ha escrito.

La deuda es una acción (sustantivada) cuyo objeto está materialmente ausente en el momento de darlo y sin embargo referido y evocado. La presentación material de lo que se debe incorpora en sí misma un desplazamiento temporal, un anacronismo: toda deuda liga dos tiempos, el momento en que se contrae y el momento en que se debe o se paga, y esas dos posibilidades, aunque sean futuras respecto del origen, envían irremediabilmente al pasado. Si debemos algo, si no lo damos ahora es porque lo tuvimos y lo perdimos u olvidamos, o bien nunca lo tuvimos. Pero lo que se espera devolver cuando se plantea una deuda es un envío hacia el futuro que no podrá completarse solo en el futuro sin referir al pasado. En el epígrafe de *Prisión perpetua*¹⁵ Piglia copia una frase que atribuye a Roberto Arlt: “Sólo se pierde lo que no se ha tenido”; es en el revés de esa frase, de algún modo, donde se da lo que aquí quise despejar como certeza o proponer como lectura posible: ¿qué pasa cuando el retorno de lo que sí se ha tenido, el pasado, se repite tantas veces como pasado que no llega nunca al presente? No conecta, no envía nada que conmueva lo que sucede ahora, lo que somos ahora. Alguna vez, quizás, leeremos en el diario de Piglia las notas de sus lecturas y la inscripción de fragmentos de su vida como presencia al fin, y sin embargo ya, otra vez, van a estar en pasado y van a referir, fascinadas por poder inventar recuerdos, a lo que ya no es *ahora*.

¹⁵ Ese epígrafe aparece en la edición de *Prisión perpetua* de 1988 (Sudamericana) y en las distintas ediciones de *Nombre falso*. La versión de *Prisión perpetua* (2009) que publica Anagrama en 2007 borra esa frase de Arlt para cambiarla por una de Rothko: “I don’t express myself in my painting. I Express my not-self”.

Apéndice

Cuadro comparativo de los índices de *Jaulario*, *La invasión de 1997* y *La invasión de 2006*

JAULARIO, 1967	LA INVASIÓN, 1967	LA INVASIÓN, 2006
1. Tierna es la noche	1. Tarde de amor	Prólogo
2. Tarde de amor	2. La pared	1. El joyero
3. La pared	3. Una luz que se iba	2. Tarde de amor
4. Una luz que se iba	4. En el terraplén	3. La pared
5. Desde el terraplén	5. La honda	4. Las actas del juicio
6. La honda	6. Mata-Hari 55	5. Mata-Hari 55
7. En el calabozo	7. Las actas del juicio	6. La invasión
8. Mata -Hari 55	8. Mi amigo	7. Una luz que se iba
9. Las actas del juicio	9. La invasión	8. Mi amigo
	10. Tierna es la noche	9. La honda
		10. En el terraplén
		11. Tierna es la noche
		12. Desagravio
		13. En noviembre
		14. El pianista
		15. Un pez en el hielo

BIBLIOGRAFÍA

- BERGSON (1982). "El recuerdo del presente y el falso reconocimiento". *La energía espiritual*, Madrid, Espasa Calpe.
- BORGES, Jorge Luis (1994). "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé.
- CASANOVA, Pascale (2001). *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama.
- CORRAL, Rose (2007). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México D. F., El Colegio de México.
- DE DIEGO, José Luis (2007). "La transición democrática: intelectuales y escritores". Antonio Camou, María Cristina Tortti y Aníbal Viguera (coord.). *La Argentina democrática: los años y los libros*, Buenos Aires, Prometeo.
- DERRIDA, Jacques (1968). "La différance". *Marges de la philosophie*, París, Editions de Minuit.
- HERRALDE, Jorge (2004). "Ricardo Piglia. El escritor más subrayable". *El observatorio editorial*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- HERRALDE, Jorge (2004). "Un premio para Alan Pauls". *El observatorio editorial*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- MCCRACKEN, Ellen (2000). "El metaplagio y el papel del detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt".
- FORNET, Jorge *Ricardo Piglia, Valoración múltiple*, Bogotá, Casa de las Américas.
- MESA GANCEDO, Daniel (2006). "Una propuesta de lectura en el origen de la obra de Ricardo Piglia". Daniel Mesa Gancedo (coord). *La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- MUDROVIC, María Eugenia (2000). "Respuesta a Ellen McCracken". Jorge Fornet, *Ricardo Piglia, Valoración múltiple*, Bogotá, Casa de las Américas.
- PIGLIA, Ricardo (1967a). *Jaulario*, La Habana, Casa de las Américas.
- PIGLIA, Ricardo (1967b). *La invasión*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- PIGLIA, Ricardo (1975). *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- PIGLIA, Ricardo (1978). "La prolijidad de lo real". *Punto de Vista* 3: 26-28
- PIGLIA, Ricardo (1988). *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1994). *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral.
- PIGLIA, Ricardo (1999a). *Plata quemada*, Buenos Aires, Planeta.
- PIGLIA, Ricardo (1999b). *Formas breves*, Buenos Aires, Temas.
- PIGLIA, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2005). *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2006). *La invasión*, Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2007). *Prisión perpetua*, Barcelona, Anagrama.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1995). "Introducción". Ricardo Piglia, *Cuentos Morales. Antología (1961-1990)*, Buenos Aires, Espasa Calpe (Col. Austral).
- SARLO, Beatriz (1983). "Literatura y política". *Punto de Vista* 19: 8-11
- VIRNO, Paolo (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós.