

Ricardo Piglia: itinerarios de lectura (y escritura)¹

291



Rose Corral²
El Colegio de México

La literatura produce lugares
y es allí donde se asienta la
significación.
Ricardo Piglia, *El último lector*

Ricardo Piglia ha generado nuevas maneras de pensar la literatura y la tradición. Asimismo, ha generado espacios distintos de discusión y reflexión, en la academia y fuera de la misma. Como todos sus lectores saben, el suyo es un discurso muy seductor y sus fórmulas

¹ Publicado en CORRAL, Rose (ed.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: El Colegio de México, 2007, pp. 193-205.

² Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México.

son contagiosas. No resulta fácil tomar distancia, por la fuerza y certeza de su mirada. En las páginas que siguen procuramos abrir o despejar algunos de los “itinerarios” seguidos por el autor a lo largo de sus libros en un lapso de más de treinta años de entrega a la escritura. Una pregunta, para empezar, que tiene su origen en el epígrafe escogido para este trabajo y que ha sido una suerte de acicate: ¿A qué “lugares” se refiere Piglia? Acaba de hablar de Kafka y de su agudo sentido de la topografía, pero la conclusión parece ir más allá de Kafka. ¿En qué “lugares” del universo literario de Piglia se “asienta la significación”?

La palabra “itinerario” para hablar de la obra en conjunto de Ricardo Piglia no ha sido escogida al azar. Alude a una noción espacial, geográfica incluso, que evoca desplazamientos, de un lugar a otro, de un texto a otro, una noción que permite ir configurando distintos recorridos, entrever desvíos, bifurcaciones, seguir ciertas huellas o pistas, y construir en suma un mapa para orientarse en la multiplicidad de caminos (de lecturas y relecturas) abiertos por Piglia en los últimos treinta años, si tomamos su excelente relato “Homenaje a Arlt” (o *Nombre falso* en la edición definitiva), publicado en 1975, como un parte-aguas, un texto híbrido, un palimpsesto de tramas, que significa un viraje o un cambio de dirección en la poética del autor³.

Es sin duda determinante que sea precisamente en un texto de ficción, y no en un ensayo, que Piglia inicie un recorrido distinto y apunte otros usos y apropiaciones de los textos y la tradición. A partir de “Homenaje a Arlt” los “modos de leer” del escritor ingresan a la ficción y modifican la forma misma del relato: éste se convierte en una investigación, policial y literaria, en torno a un supuesto relato inédito de Arlt. Éste es un paso decisivo en la constitución de su poética, el momento en que descubre (y cito a Piglia) “un enigma, una intriga en el sentido fuerte de la palabra” (PIGLIA, 1993, p. 1). Poco tiempo antes de publicar en 1975 *Nombre falso*, el volumen de cuentos a que

3 El propio Piglia ha hecho alusión a ello en varias oportunidades. Prefiero citar una entrevista de 2006 en la que hace una suerte de retrospectiva de su trayectoria literaria: “Hay un texto que para mí es en cierto sentido un punto de viraje. Se trata de ‘Homenaje a Arlt’, anterior a *Respiración artificial*. Allí cuento la historia de un hombre a quien lo único que le había pasado en la vida era haber conocido a Roberto Arlt [...] Empecé entonces a contar la historia, la cual comenzó a transformarse. El tipo pasó de conocer a Arlt a tener un texto suyo”. “Del autor al lector”, entrevista de María Esther Gilio, en *Radar libros*, suplemento de *Página 12*. Buenos Aires: 15 de octubre de 2006.

pertenece “Homenaje a Arlt”, Piglia había reflexionado y escrito sobre Arlt, sobre el papel del dinero en su ficción y también sobre el papel (central, por cierto) de la lectura en su primera novela⁴. Pero la lectura y la crítica sobre Arlt culminarán en un texto de ficción. Recordando lo que ha dicho el propio escritor sobre Borges y sus lecturas, podríamos decir que lo que importaba también para Piglia era “la dirección en que estaba leyendo, en función de qué estaba leyendo” (PIGLIA, 2001, p. 155).

A partir de este texto fundador, parece difícil ya que publique los libros de crítica que viene anunciando en esos años: en 1973 promete el libro *Traducción: sistema literario y dependencia* y, en 1979, en una nota al primer ensayo que publica sobre Borges, “Ideología y ficción en Borges”, menciona que se trata del capítulo de un libro en preparación sobre Borges y Arlt⁵. Obviamente, abandona la forma del ensayo y suponemos que este material se integra al año siguiente en la novela *Respiración artificial*, una novela que confirma y expande el camino iniciado cinco años antes en el “Homenaje”. Paralelamente, a partir de los años 80 y hasta el presente, Ricardo Piglia multiplica las entrevistas que funcionan en varios sentidos como sustitutos de textos críticos. Con *Crítica y ficción* – que reúne esas entrevistas en un volumen que ya tiene tres ediciones, muy ampliadas – se propone construir un espacio eficaz de combate (más eficaz y directo que el del ensayo) para renovar los debates literarios, un espacio que le ofrece también mayor libertad para desarrollar sus estrategias de lectura. Desplegadas con suma inteligencia y poder de convicción estas estrategias han considerablemente cambiado nuestra percepción de la literatura argentina del siglo XX.

Hay un gesto característico en la obra de Piglia, un doble movimiento que permite, por un lado, leer “en términos espaciales” la tradición literaria y, por otro, proyectar en su ficción espacios múltiples que funcionan también, como se verá, en un doble registro, como espacios físicos y como metáforas del acto de narrar. Piglia compara, por ejemplo, el trabajo del escritor con el del rastreador del *Facundo*

4 “*Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria*”. Buenos Aires: Los Libros. n. 29, marzo-abril 1973, pp. 22-27. El último inciso de este estudio se titula precisamente “escribir una lectura” en referencia a Astier, narrador y memorialista. Piglia también publica en 1974 otro ensayo sobre Arlt: “*Roberto Arlt: la ficción del dinero*”, *Hispanamérica*, n. 7, 1974, pp. 4-9.

5 Véase en la revista *Punto de Vista*. Buenos Aires: n. 2, 1979, p. 3.

“que busca en la tierra el rastro perdido, y encuentra el rumbo en las huellas confusas que han quedado en la llanura [...] Un escritor trabaja en el presente con los rastros de una tradición perdida” (PIGLIA, 1992, p. 63)⁶; o cuando lee “El Aleph” de Borges como una variante de su ensayo “El escritor argentino y la tradición”: desde un suburbio de Buenos Aires (la calle Garay en Constitución) es posible la apropiación del universo (p. 64). También la microscópica ciudad de *El último lector*, réplica de una ciudad real, Buenos Aires, que ha construido pacientemente el fotógrafo Russell, “se vincula, en secreto, con ciertas tradiciones del Río de la Plata”: pensamos en los laberintos de Borges, en el fantástico de Bioy en *La invención de Morel* (una novela aludida en el prólogo), y también en la obra de Felisberto Hernández y en la de Onetti, creador de la ciudad imaginaria de Santa María. Al final del mismo libro, en el capítulo dedicado a Joyce, Piglia vuelve al símil entre tradición y espacialización: “La tradición literaria es un campo de asociaciones tan visible como las calles de Dublín. O mejor, un espacio material tan visible como los recorridos por la ciudad” (p. 169).

También Piglia construye espacios múltiples que funcionan, como dijimos, en un doble registro. Abundan en su obra los laboratorios (y el primero aparece, no casualmente, en el “Homenaje a Arlt”) y paralelamente los experimentos con las formas de la narración. La ciudad, a partir de *La ciudad ausente*, es un espacio y un texto, un mapa y una red de historias que circulan⁷. El vaivén entre textualidad y ciudad está en el centro mismo de la novela. Junior recorre la ciudad y a la vez circula entre las historias, se pierde en un relato como se perdería en una ciudad. En esta novela, la idea de desplazamiento, un desplazamiento incesante y vertiginoso por toda la ciudad, se corresponde con la igualmente vertiginosa circulación de las historias que propaga la máquina de narrar:

6 También el crítico es un buscador de caminos, el que traza “mapas” para orientarse: “el gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe [...] Benjamin leyendo el París de Baudelaire” (*Crítica y ficción*, p. 15). Al referirse a Borges como crítico, vuelve al símil del camino, del recorrido físico y geográfico; la de Borges es una lectura “que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida” (*Crítica y ficción*, p. 149).

7 En su lectura del cuento de Borges, “La muerte y la brújula”, ya observaba Piglia en 1984 esta correspondencia entre ciudad y texto: “Lönrot [...] va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto” (PIGLIA, 2005, p. 15).

Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y postergaciones de la que ya no podía salir [...] Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado a otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez. (PIGLIA, 1992, p. 91)

Tal vez lo decisivo o el *tour de force* de Piglia, en esta novela compleja y experimental, es haber convertido en anécdota su poética⁸.

Es posible trazar otro itinerario, que se inicia con la entrada de Piglia en la literatura, cuando publica los primeros cuentos en el volumen titulado *La invasión*: se trata tal vez de un camino más oculto, que incide en los lugares de encierro o reclusión (cuartos de pensión, cárcel o prisión), un itinerario que posteriormente, sin perder su sentido original, se desvía y desplaza.

Los dos últimos libros de Piglia, *Formas breves* de 1999 y *El último lector*, publicado el año pasado, incluyen textos que descolocan de nuevo el ensayo a secas porque tampoco pretenden inscribirse en una línea definida, de tipo ensayístico. Al amalgamarse los géneros, y al mezclarse los itinerarios de lectura del escritor con los de su escritura (algo notorio en ambos libros), se vuelve difícil desentrañar la ficción del ensayo. Tal vez habría que decir que leer y escribir se han vuelto para Piglia dos caras de la misma reflexión sobre la narración. Con un relato de tipo autobiográfico, “Hotel Almagro”, Piglia inicia *Formas breves* y con otro breve relato (disfrazado de “prólogo”) empieza *El último lector*: se trata de un pequeño y ceñido texto que nos permite penetrar en el “laboratorio” del fotógrafo y en el del escritor, en un atilillo del barrio de Flores, un “prólogo” que también recuerda el “prólogo-novela” anunciado por Macedonio, porque en él el relato parece darse “a escondidas del lector” (FERNÁNDEZ, 1996, p. 7). Puede leerse como un texto que condensa elementos clave de su poética y a la vez como una narración autobiográfica, que junta ficción y reflexión, y que se concentra en dos escenarios centrales de su mundo narrativo: el laboratorio y la ciudad.

⁸ Se trata de una idea que Piglia ya había formulado en 1987: “Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar”, en “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento”, *América. Cahiers du CRICCAL* (Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III), núm. 2 (1986), p. 130. Este texto con un título abreviado, “Tesis sobre el cuento”, se integró a la segunda edición de *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/Universidad Nacional del Litoral, 1990, pp. 83-90.

El “laboratorio” es un espacio de múltiples resonancias en la narrativa (y crítica) de Piglia; allí circulan varios escritores con cuyos textos ha mantenido un reiterado contacto: Arlt, en primer lugar, y su laboratorio “real” en Lanús en el que ensaya su invento, medias de mujer irrompibles, pero también el de “la rosa de cobre” de la ficción que van armando los Espila en un galpón de Ramos Mejía. Hay quizás un antecedente todavía más remoto del laboratorio en una entrevista que le hacen a Roberto Arlt, en 1929, que Piglia conoce bien y que incluyó en su antología *Yo*, un libro que recoge en 1968 fragmentos de tipo autobiográfico de escritores y políticos argentinos. Al referirse a su trabajo de novelista, Arlt dice que “como no puedo hacer de mi vida un *laboratorio de ensayos* por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble, de mis deseos, personajes imaginarios que trato de novelar”⁹. La imagen del laboratorio, como sucede a menudo en Piglia, se va expandiendo y transformando. En su propia obra está el laboratorio del fotógrafo en “El fluir de la vida”, el de Macedonio (y Russo) en *La ciudad ausente*, en donde se construye la máquina de narrar. En *Formas breves* afirma que “todas las historias del mundo” son “mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales” (PIGLIA, 2009, p. 116). En *El último lector* la palabra “laboratorio”, reiterativa, parece ser sinónima del taller del escritor. Piglia se dedica a desmontar los mecanismos de lectura y escritura de varios autores cercanos: Borges y el “laboratorio de Tlön”, Joyce y el laboratorio del *Finnegans Wake*, el “laboratorio Kafka” en el que rastrea el modo en que éste lee y la recomposición de esta experiencia en un relato y en otro contexto¹⁰. Aunque Arlt aparece finalmente poco en *El último lector*, sigue siendo, nos parece, una referencia decisiva: pocos textos hay en los que las escenas o situaciones de lectura (véase *El juguete rabioso*) inciden tan notoriamente en la propia ficción.

9 Cf. “Yo, Roberto Arlt”, en *Yo*, selección y prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 79 (nosotros subrayamos). Juan José Saer emplea la misma imagen ya que concibe la obra de Arlt “como un vasto laboratorio, en el que sus personajes – Erdosain, el Astrólogo, el narrador de ‘El jorobadito’, el Escritor fracasado, Eugenio Karl, etc. - actúan constantemente como experimentadores, como agentes, como investigadores de una nueva moral”. (SAER, 1997, pp. 95-96.)

10 Véanse en particular los capítulos “Qué es un lector”, “Un relato de Kafka” y “Cómo está hecho el *Ulysses*”. *El último lector*, pp. 19-75 y 165-188.

También el laboratorio, lugar por excelencia del trabajo del narrador, es un lugar secreto, como el del *Diario*, que escribe desde los dieciséis años, y en el que toma forma su relación con el lenguaje. El laboratorio del fotógrafo Russell en *El último lector* es entonces también una posible proyección del taller del escritor en el que ambos construyen “réplicas” de la ciudad, mundos paralelos, “perdidos en la memoria”, construcciones imaginarias “más reales que la realidad” (PIGLIA, 2005, p. 16). Esta fantasía se conecta, a su vez con la de Macedonio en el *Museo de la novela de la Eterna* cuando imagina “la novela salida a la calle”, la novela “menudeando imposibles por la ciudad” (FERNÁNDEZ, 1996, p. 14).

El punto luminoso en el que se concentra la microscópica ciudad que observa largamente el narrador es también un espacio de revelación y epifanía, como el aleph de Borges. Son varias las similitudes entre ambas escenas. El sótano oscuro es sustituido aquí por un altillo circular y luminoso, pero en ambos casos la visión de lo infinito en un punto aislado (el aleph, la diminuta ciudad) es intensa y solitaria. El regreso a lo real es equiparable a un viaje, a un cruce de fronteras. Hay a continuación una escena simétrica pero de signo distinto. En los dos textos los personajes entran al subte, pero aquí ocurre una diferencia notable: el personaje “Borges” en “El Aleph” sólo desea olvidar la experiencia para regresar a la normalidad, a “las caras familiares”: “Felizmente al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido” (BORGES, 1957, p. 167). Por el contrario, el personaje de Piglia, metido en la penumbra del túnel del metro en el que viaja de regreso, ve perfilarse de nuevo la “microscópica ciudad circular [...] con la fijeza y la intensidad de un recuerdo inolvidable” (PIGLIA, 2005, p. 17). La densidad y concentración extrema de este prólogo, umbral de un libro dedicado a la lectura en la ficción, lo convierten en un texto único en la narrativa de Piglia, una suerte de suma y síntesis de su escritura. Como lo anticipa en sus “Nuevas tesis sobre el cuento”, “el arte de narrar” es no sólo “un arte de la duplicación” (como las réplicas) sino también la posibilidad de ver mundos múltiples en el mapa mínimo de la ciudad o del lenguaje. La ciudad del fotógrafo es un espacio que prefigura estos mundos y que también cuenta, como siempre en Piglia, otra trama, más secreta, que vincula la lectura con la memoria y con la tradición.

En *La invasión*, su primer libro de relatos, los homenajes están todavía a la vista: primero, en el epígrafe de Roberto Arlt (“A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”), entresacado de una semblanza autobiográfica del año 1929 (MIRTA y BORRÉ, 1984, p. 217), y también en la dedicatoria a dos narradores norteamericanos: Hemingway y Scott Fitzgerald. Puede medirse mejor el elaborado trabajo que va armando Piglia con la tradición si se compara el camino recorrido entre los cuentos de *La invasión* y el relato “En otro país”, de *Prisión perpetua*, en el que el escritor construye ahora una narración y una historia que ficcionalizan la herencia y la deuda con esta literatura. En algún sentido, es la misma distancia que se aprecia entre el primer cuento escrito por Piglia, *La honda*, en el que la delación del obrero entronca de inmediato con el universo arltiano y algunos de sus gestos centrales, y el “Homenaje a Arlt” en el que el juego de las apropiaciones literarias está colocado en el meollo del texto.

298

Tal vez más oculta, en este primer libro, está también la huella del “hombre en situación” de Sartre, el predominio de situaciones de encierro físico, emocional y de relaciones de dominio, una impronta existencialista que no desaparece (o se clausura) como podría pensarse, sino que se desvía y transforma en obras muy posteriores. Este itinerario, que incide en la reclusión y el encierro, recorre en efecto toda la obra de Piglia, con variantes, tanto en *Prisión perpetua* como en *La Ciudad ausente*, y podría leerse como un elemento clave y persistente de la “maquinaria secreta” de su ficción. No resulta extraño que *Plata quemada*, cuya primera versión es contemporánea de los cuentos de *La invasión*, plantea una historia que viene a ser también una variante del mismo núcleo. Existe asimismo un puente, que conviene explorar con más cuidado, entre lo secreto y la forma del enigma en el género policial, una forma que involucra la noción de lo cerrado (o “encerrado” como en el relato fundador del género “Los crímenes de la calle Morgue”) y que viene a ser una suerte de figuración espacial del misterio: “El enigma: lo que no se comprende, lo que está encerrado; *el adentro puro*” (PIGLIA, 2005, p. 85).

En 1979, en una entrevista, Piglia había declarado “que no le interesaba tanto el personaje en sí” y agregaba:

Trabajo más con situaciones, porque los personajes se definen por las situaciones [...] Mientras pienso en las situaciones, que no son muchas: encierro, dominio, etc., no pienso en un personaje únicamente. Me interesa definir una situación”. Asimismo, comenta que le fascinan “las situaciones de aislamiento, cuando el personaje se autoexcluye, ya sea en una isla o dentro de la sociedad, como puede ser en una pensión. (PIGLIA, 1979, p. 7)

En los primeros relatos son varias las situaciones de encierro, la cohabitación forzada y las situaciones equívocas que provoca, las luchas por el territorio; son cuentos (y pensamos en *Una luz que se iba*, *Tarde de amor*, *La invasión*) en los que se percibe la huella de una escena fundadora de *El juguete rabioso*, la del encuentro de Silvio con el joven homosexual un cuarto barato de pensión¹¹. Al cambiar el título primero del libro (*Jaulario*) y el del cuento *En el calabozo* (sustituido por *La invasión*), parece que Piglia hubiera querido atenuar el clima de opresión y encierro que prevalece en todo el volumen y que reencontramos con otros matices en cuentos de *Nombre falso* como *La caja de vidrio* y *El laucha Benítez cantaba boleros*¹².

299

Las prisiones se multiplican a partir del libro de relatos, *Prisión perpetua*, pero parece que el orden existencial deja el paso ahora a situaciones que tienen que ver con la misma narración: los relatores no pueden salir de sus historias (y de sus infiernos)¹³ y la cárcel como “laboratorio” y como “fábrica de relatos” es un espacio vinculado ahora al arte de la narración, un espacio que anticipa la otra fábrica de relatos que es la máquina de Macedonio. En la *nouvelle* *En otro país*, que abre *Prisión perpetua*, están las semillas de este “relato múltiple de la ciudad” que será *La ciudad ausente*. La cárcel funciona en varios niveles: como espacio físico, es la cárcel del padre peronista

11 Además de la huella de Arlt, también pensamos en algunos textos de Onetti en los que el encierro en un cuarto opresivo y las tensiones que tal situación va generando, se encuentran en el caso del narrador que escribe sus memorias en *El pozo*, o bien en otros personajes onettianos, como en el relato “Jacob y el otro”.

12 También en “Homenaje a Arlt” hay una interesante proyección de Piglia en el universo arltiano cuando define la obra de Arlt como un universo en que predomina: “la imposibilidad de salvarse y el encierro: *el lugar arltiano*” (*Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975, p. 139; nosotros subrayamos). Véase el ensayo de César A. Núñez, “Representaciones erróneas: espacios invadidos y políticas de la palabra”, que destaca ciertas similitudes entre los primeros relatos de Piglia y Saer (*Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, pp. 267-284.)

13 Kostia, el personaje de “Homenaje a Arlt”, es ya un antecedente de estos personajes “prisioneros de una historia”, como Ratliff o como Artigas en “El fluir de la vida”.

del narrador, también la de varios de los personajes de los relatos fragmentarios que integran el relato. Está también la teoría de Ratliff sobre la novela moderna como “novela carcelaria”, una novela “que avanza hacia la perfección paranoica” (PIGLIA, 1988, p. 27), lo que prefigura, de nuevo, el clima de *La ciudad ausente*. En esta última, la cárcel, la opresión, la vigilancia, se ramifican y expanden a toda una ciudad que aparece sitiada y amenazada. La ciudad – texto, como vimos al analizar el prólogo de *El último lector*, pero también la ciudad – cárcel que atrapa en sus redes y configura una suerte de metáfora de la sociedad.

Una variante o transformación de este “lugar” pigliano está en uno de los relatos de la máquina en *La ciudad ausente*, “La nena”. Se trata de un texto e historia que funciona como poética implícita de la novela toda. La niña enferma puede salir de su encierro mental y emocional gracias a la narración de un cuento, “una estructura cerrada”, que el padre repite cada tarde con variantes. La niña logra romper su encierro al incorporar a su propia vida la experiencia que comunica el relato. Salir del cuento es salir de la “prisión interna” de su vida y empezar a armar su propia historia, sus propias demandas. En el tránsito (de la literatura a la vida) está la liberación. Así lo describe Piglia: “esa tarde por primera vez la nena se fue de la historia, como quien cruza una puerta salió del círculo cerrado de la historia y le pidió a su padre que le comprara un anillo (anello) de oro para ella” (PIGLIA, 1992, p. 61). En otro de sus textos, Piglia dice precisamente que narrar “es incorporar a la vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene una realidad mayor que cualquier cosa vivida” (PIGLIA, 1999, p. 66).

Piglia ha recordado en varias oportunidades una frase de Faulkner que liga la escritura a la lectura y que sería la “metáfora perfecta de la relación del escritor con la tradición: ‘Escribí este libro [*El sonido y la furia*] y aprendí a leer’” (*Ididem*, p. 138). Al escribir una nota sobre Hemingway, en 1974, Ricardo Piglia ya había apuntado esta interdependencia o cruce entre lectura y escritura: “Como toda verdadera escritura, la del primer Hemingway es un cruce de lecturas, un canje de textos: no hay Hemingway sin la *experiencia de lectura*

de Mark Twain (la lengua hablada del Huck Finn), sin *Winnesburg Ohio [...]*” (PIGLIA, 1974, p. 61). A partir de “Homenaje a Arlt”, las rutas de la lectura y escritura se cruzan una y otra vez y empieza lo que podríamos llamar el “laboratorio Piglia”¹⁴.

Este recorrido por algunos de los “lugares” de la obra de Piglia, para retomar lo dicho por él en el epígrafe a este trabajo, muestra cómo, sin renunciar a un núcleo primero de sentido, aquéllos se van expandiendo y transformando, en una búsqueda incesante. Estos lugares proteicos, como una materia en gestación, se convierten en lo que ha llamado el escritor “la pasión pura del relato”.

14 En un trabajo anterior, analizamos los caminos abiertos por Piglia a partir de la obra de Roberto Arlt. Cf. CORRAL, Rose. “Los ‘usos’ de Arlt”, en Adriana Rodríguez Pésico (comp.), con la colaboración de Jorge Fornet. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Antonio Cornejo Polar, 2004, pp. 247-258.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARLT, Mirta; BORRÉ, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor. 1984.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957.

CORRAL, Rose. “Los ‘usos’ de Arlt”, en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), con la colaboración de Jorge Fonet. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Antonio Cornejo Polar, 2004, pp. 247-258.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*, edición de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. España: Archivos / UNESCO, 1996.

NÚÑEZ, César A.. “Representaciones erróneas: espacios invadidos y políticas de la palabra”, en Rose Corral (ed.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: El Colegio de México, 2007, pp. 267-284.

PIGLIA, Ricardo. *La invasión*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

_____. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

_____. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Yo*, selección y prólogo de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968, pp. 79-80.

_____. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, en Los Libros. Buenos Aires: núm. 29, marzo – abril 1973, pp. 22-27.

_____. “Roberto Arlt: la ficción del dinero”. *Hispanamérica*, n. 7, 1974, pp. 4-9.

_____. “La autodestrucción de una escritura”. Buenos Aires: *Crisis*, n. 15, 1974, p. 61.

_____. “No hay escritores espontáneos o ingenuos”, entrevista de Graciela Rocchi. Buenos Aires: *La actualidad en el arte*, año 3, núm. 17, 1979, pp. 5-7.

_____. “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento”. *América*, Cahiers du CRICCAL (Université de La Sorbonne Nouvelle-Paris III), núm. 2, 1986, pp. 127-130.

_____. “Memoria y tradición”. Santa Fe de Bogotá: Revista de la Cancillería de San Carlos, n. 13, 1992, pp. 62-66.

_____. “Ricardo Piglia: viento de historias”, conversación con Marco Antonio Campos. México, D.F.: *Sábado*, suplemento del diario *Unomásuno*, 30 de enero de 1993, pp. 1-3.

_____. “Del autor al lector”, entrevista de María Esther Gilio. Buenos Aires: Radar libros, suplemento de *Página 12*, 15 de octubre de 2006. SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. México: Planeta, 1997.