



El don de la ocurrencia: Ricardo Piglia ensayista¹

Emiliano Rodríguez Montiel*

Menos para afirmar una convicción de lectura que para impulsar, a través de los problemas que propicia, una ruta de exploración, decidimos comenzar esta argumentación con una pregunta: ¿por qué Ricardo Piglia es un buen crítico? No sin algo de anacronismo, puesto que lo que pone en el centro esta inquietud es una preocupación moderna (la dimensión del valor), este interrogante –improcedente para algunos, estimulante para otros– emula aquella célebre pregunta con la que el propio Piglia inauguraría, en voz alta y a sala llena, la primera de sus cuatro clases en la Televisión Pública: “¿por qué Borges es un buen escritor?” (Piglia, 2013). De lo que se trata, a través de esta pesquisa interesada en los fundamentos éticos y estéticos que sostienen desde hace décadas un consenso generalizado, es de facilitar un posicionamiento, un lugar que me permita apropiarme, en tanto lector, de las mismas zonas problemáticas y las mismas preguntas– a las que Piglia acude para analizar el ADN borgeano. Por consiguiente, adoptando su perspectiva y redireccionándola sobre él, pregunto: ¿qué quiere decir que Piglia sea un “buen crítico”? ¿Qué presupuestos teórico-formales y, sobre todo, éticos operan en esta afirmación? ¿De qué singularidades está hecho, en otras palabras, este discurso, este *modo de leer a otros*, para que no pocas figuras de la masa crítica nacional declaren, con modulaciones, propósitos y alcances diferentes, su deuda para con él? Indagar la forma ensayística de Piglia, las particularidades que cifran su estilo, es el primer objetivo de este argumento. El segundo, desprendido del primero, es examinar las variadas concepciones que de *lector* y de *lectura* se teorizan en el meollo de este pensamiento. El tercero,

1 El presente artículo se enmarca, en tanto resultado, dentro del proyecto investigativo: “El profesor ensayista. Una conjetura sobre las posibilidades y los límites de la comunicabilidad de la experiencia” (FFyH, UCSF), dirigido por el Dr. Bruno Grossi.

* IECH, UNR-CONICET, Universidad Católica de Santa Fe / rodriguezmontiel.e@hotmail.com

y a modo de conclusión, es interrogar las *morales* (Giordano, 1999) que se ponen en juego, en términos de deseos y resistencias, al momento de encomiar –y, viceversa: desestimar– un hacer crítico como el de Piglia.

El don de la ocurrencia

Al momento de describir la naturaleza formal de esta ensayística, la crítica pigliesca suele subrayar el carácter dialógico de su prosa, el *tempo* fluido, para nada espinoso con el que se suelen hilvanar sus ideas. Así lo entiende Graciela Speranza, quien lee en esta impronta oral la marca singularísima de una poética, “la matriz de una forma proteica” cuya destreza consiste en poder imbricar naturalmente, “como en cualquier conversación”, tanto narración, como reflexión y crítica (2015, p. 294). De igual manera, Rose Corral, afanosa por localizar el punto de inicio de este devenir platónico de la retórica pigliesca, advierte en la cronología de sus publicaciones una regularidad de importancia: a partir de 1984, catapultado por el éxito de *Respiración artificial*, Piglia comienza a “multiplicar las entrevistas” que concede (Corral, 2017, p. 293). El plan: hacerlas funcionar juntas, compiladas y editadas en formato libro, “como sustitutos de textos críticos” (p. 293). Véase, sin más, *Crítica y ficción*, *La forma inicial* o *Por un relato futuro*, tres volúmenes que adoptan el ritmo lacónico de la conversación –“esa forma que prospera y se enriquece con la distancia, con la reescritura y agregados que siguen y se extienden más allá de la conversación real”– como unidad básica de despliegue (Firbas, 2015, p. 14). Se trata, en primer lugar, de una apuesta creativa: de buscar, en un trabajo de intervención *a posteriori* con el lenguaje, su inmediatez, la complicidad que genera la dinámica de la pregunta y la respuesta, el estatuto de fiabilidad que produce, en tanto efecto, el tono asertivo del discurso directo. Pero también se trata, en segundo lugar, de una apuesta ética: de hacer de la *claridad*, además de un artificio, un valor de su prosa ensayística, una cualidad a partir de la cual singularizar su discurrir lector. Piglia cuando habla es claro, no sólo porque ya lo es –porque es un atributo *per se* de su capacidad oratoria y narrativa–, sino porque además quiere serlo, tanto para singularizar estéticamente su decir ensayístico, como para estimarlo críticamente. Esto explica por qué al momento de encomiar a algunos de sus autores favoritos, Piglia elija esta aptitud, el don de tenerla y profesarla, como uno de sus criterios *vedette*. Lo hará con Mansilla cuando, en *Escenas de la novela ar-*

gentina (2022, p. 27), celebre su determinación de convertirse en escritor escribiendo como se habla. Lo hará con Walsh cuando, en “Una propuesta para el próximo milenio”, destaque su estilo “diáfano”, “ágil”, “conciso”, “directo” y “eficaz” como uno de los “más notables de la literatura actual” (Piglia, 2014, p. 90). Lo hará con Borges cuando, en el primer tomo de sus *Diarios*, repare en “la forma inmediata y cálida que tenía” éste de crear intimidad cuando uno se convertía en su interlocutor (Piglia, 2015, p.111).

Ahora bien, retomando la pregunta inicial, la claridad, concebida aquí como cualidad del arte conversacional, resulta insuficiente para ensayar una respuesta acerca de por qué Piglia es un gran crítico. En todo caso, sirve para formar un juicio favorable respecto de su desempeño como docente. Piglia como profesor era, se sabe, clarísimo: así lo corroboran los testimonios de Martín Kohan (2015, p. 227), Isabel Stratta (2015, p. 189) y Graciela Speranza (2022), tres de sus alumnos; sus clases, hoy transcritas y reunidas por Eterna Cadencia (*Las tres vanguardias*, 2016; *Teoría de la prosa*, 2019; *Escenas de la novela argentina*; 2022); y, por último y en subrayado, su performance magistral en la TV Pública. Basta reproducir unos breves minutos de alguno de sus dos cursos, hoy alojados en Youtube, para darnos cuenta de hasta qué punto Piglia, con su voz serenamente acompasada, era un maestro del *timing*, de la frase-remate y del uso de las manos para gestionar los énfasis. Quizás, en esta perspicacia de poder comunicar de forma asequible y seductora su saber, se encuentre la otra virtud que hace falta para pergeñar una respuesta: la astucia de poder enseñar mediante aforismos, epigramas e imágenes literarias que condensan, en unos pequeños detalles, la posibilidad de comprender toda una literatura, toda una tradición, toda una cultura. ¿No nos alumbra, acaso, el don faltante, a saber: su inteligencia? Piglia, en efecto, además de claro, es inteligente. La claridad y la inteligencia son los dos componentes –los dos dones– que ciementan lo que aquí leemos como el ADN de su forma ensayística. Sopesadas en un terreno como el de la conversación, ambos rasgos contribuyen en la construcción de una retórica a favor de la iluminación mediante el recurso –la salida imaginativa– de la síntesis.

Condensar: he aquí la economía por excelencia del pensamiento pigliesco, su deporte favorito. De allí que la *ocurrencia*, entendida aquí como una verdadera potencia creativa que resulta de combinar el afán de claridad con la astucia de la inteligencia, sea el procedimiento que mejor describa el proceder reflexivo de esta ensayística. Para definirla, bien podrían valer

los mismos postulados a los que el propio Piglia recurre para describir la brevedad y el conceptualismo de Borges. Pues, así como lo borgeano se define como la formulación de la historia y no como su ejecución (“No hace falta que esté el texto escrito: hay que tener la idea de cómo puede ser ese texto... después otro lo hará” (Piglia, 2013)); y así como el estilo de Borges –exacto, hiperconcentrado, elíptico– no permite ser extenso (“[Borges] nunca escribió un texto que tuviera más de diez páginas” (ídem)), las ocurrencias de Piglia son precisamente eso: *intuiciones que brillan en la fluidez de la conversación* (Piglia, 2013). Piglia nunca desarrolla en términos de larga duración sus ideas, sino que sólo las suscita como se trama una intriga policial: mediante pistas ingeniosas. El ejemplo más acabado de esta modalidad es *La argentina en pedazos* (1993), libro ilustrado por Enrique Breccia donde Piglia introduce a varios autores (Echeverría, Viñas, Lugones, Quiroga, Arlt, Borges, Puig, entre otros) mediante unos pocos pasajes sumarios, los cuales, titulados con una palabra o una frase, hacen las veces de entrada o clave de lectura. De esta manera, y para decirlo con palabras de Adriana Amante, Piglia se convierte en “un diseñador gráfico de sus ideas que, a golpes de párrafos bien distribuidos y subtitulados, plantea su hipótesis en pequeñas iluminaciones” (2017, p. 336). A modo de ejemplo, enumeremos a continuación cuatro de ellas.

La primera: *la historia de la narrativa argentina empieza dos veces*. Ensayada en “Notas sobre Facundo” (1980) y luego en “Echeverría y el lugar de la ficción” (1993), aquí la ocurrencia se da por multiplicación (la literatura no nace una vez sino dos veces) y por equivalencia (los relatos de Sarmiento y Echeverría no son sino dos versiones de una *misma* historia: la lucha entre la civilización y la barbarie). La segunda: *Borges como el último y el más perfecto escritor del siglo XIX*. Enunciada por Renzi en el ya célebre pasaje de *Respiración artificial* (1980b), esta ocurrencia motiva un fuerte anacronismo con el propósito de modificar la tradición: desplazar a Borges al siglo XIX y ocupar, con la propia literatura, el lugar vacante que deja en el siglo XX. La tercera: *la extrañeza de la lengua materna como la marca de los grandes estilos de la novela argentina del siglo XX: Borges, Arlt, Gombrowicz y Macedonio*. Esbozada en “La novela polaca” (1986) y luego reproducida en “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” (1987), esta ocurrencia somete a la tradición nacional a una paradoja: los escritores que mejor han expresado la lengua nacional son precisamente aquellos que –parafraseando la célebre frase de Proust– han sabido instalarse en ella

como un extranjero, desde la anomalía de sus acentos exiliados. La cuarta: *El Che Guevara como el último lector*. Perpetrada en un ensayo que lleva el mismo nombre (2005), esta sentencia afirma que Guevara, el hombre de acción por excelencia del siglo XX, es también su lector total, puesto que al poder reunir en el meollo de su experiencia acción y ficción –las armas y letras, los libros y la vida, el acto de leer y la acción política–, es capaz de resolver el dilema clásico, leninista, de un hombre de izquierda: ¿qué hacer?

La dramatización del saber

Vistos en su conjunto, estos epigramas que brillan como ¡Eurekas! en la conversación son, en el fondo, ocurrencias porque parten de un episodio literario para desperezarse, en un proceso claro de dramatización del saber. Mediante una retórica, como vimos, a un mismo tiempo dialógica y epigramática, Piglia compone una forma ensayística ocurrente donde las ideas, antes que ser explicadas, se *dramatizan*, se ponen en escena en una operación que amalgama crítica y ficción. El resultado es una trama preocupada ya no por la interpretación (inquietud consagrada a la crítica tradicional), sino, haciendo valer su condición de escritor, por las decisiones compositivas de una obra, las singularidades de un tono, las posibilidades de innovación de un proyecto. En efecto, Piglia lee como un escritor, como alguien preocupado en develar *cómo se hizo* eso que se está leyendo, cuáles han sido las elecciones (de estructura, estilo, perspectiva) que han terminado por darle forma a aquello que se tiene enfrente. Es una preocupación que, a fuerza de conducir el comentario, termina convirtiéndose en una modalidad de lectura (Néspolo, 2005). La figura del crítico –y, con ello, la idea misma de lectura– se define, en esta ficción teórica abocada a leer desde el personalismo de los autores, de modo diverso. A continuación, valiéndonos de ítems para ganar en claridad, describimos las diferentes definiciones que de *lector* y de *lectura* crítica Piglia ha construido a lo largo de su producción ensayística:

- a) el crítico como *estratega*: aquí la crítica es entendida como intervención en el debate por la renovación literaria y los críticos como guerreros que “intervienen abiertamente en el combate por la renovación literaria” (1986, p. 12). Se trata de un tipo de crítica interesada y

táctica: la lectura del escritor actúa en el presente, desea hacerlo, está siempre fechada y tiene la fuerza de una intervención. Se trata de una operación en la que el escritor, leyendo a otros –esto es: poniendo en valor ciertas experimentaciones en detrimento de otras, configurando su propia genealogía o, en palabras de Gramuglio, “su lugar en la literatura” (1988, p. 3)– construye el aparato según el cual éste desea que sea leída su obra. La determinación de Piglia por el arte de la interlocución se comprende, en este marco, como una decisión estratégica: Piglia adopta la forma de la conversación como una forma crítica de intervención para participar en los debates teóricos y críticos desde un lugar y un estilo de enunciación más libre, menos institucional y más autónomo, regulado no ya por las convenciones de la especialización académica sino, como vimos, por sus pasiones de lectura.

b) El crítico como *detective*: aquí la crítica se explica en los términos ya expuestos por Alberto Giordano: la lectura del escritor se asumiría aquí como práctica de develamiento de un sentido cifrado –oculto– en otro más explícito. Reza el célebre pasaje de Piglia: “A menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma, aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe” (1986, p. 14). De esta creencia se desprenden, por añadidura, dos de sus tesis célebres. La primera: en el fondo, todos los relatos cuentan una investigación (1986, p. 16). La segunda: todo cuento cuenta dos historias: una explícita y otra oculta (1987b, p. 105).

c) El crítico como *autobiógrafo*: aquí la crítica se plantea como una declaración de los principios ideológicos, teóricos, políticos y culturales del propio autor. Sentencia una de las líneas más conocidas de Piglia: “En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas [...] El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee” (1986, p. 13). Se trata de una operación típica del género, una figura que Graciela Speranza, al intentar determinar cuál es el movimiento de base que predomina en todo ensayo de escritor, llama *lectura en espejo* (2001, p. 91).

d) *El crítico como novelista*: en un movimiento netamente pigliano, el escritor adecua las condiciones de su escritura crítica –su estilo y sus propósitos– a las de la escritura literaria. La ficción queda así concebida como espacio para el pensamiento crítico. Se trata, en palabras de Alan Pauls, de “pensar *mientras* se narra”, de entender a la literatura como una fuerza de interpelación donde los saberes, lejos de desambi-guarse, se interfieren en pos de la invención del sentido (Pauls, 2012, p. 104). De ahí que *Respiración artificial* se deje leer como ensayo y *El último lector* como literatura. Y de ahí que resulte paradójico que a Borges se lo encomie por aquello mismo por lo que a Piglia se lo desestima; esto es, la mezcla de los géneros. Si “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1940) es un cuento perfecto por –entre otras razones– su complejísima “base filosófica”, por las múltiples intersecciones que entre una y otra disciplina pueden establecerse (Sarlo, 1995, p. 62); *Respiración artificial* no lo es precisamente por lo mismo: por “atentar contra la fluidez ‘natural’ que definiría la esencia de todo relato” (Pauls, 2012, p. 105). Así planteado, pareciera ser que la ley del género –esa que Derrida, irónico, cristalizaría muy bien bajo la forma de un mandamiento: “No mezclar los géneros. No mezclaré los géneros. Repito: No mezclar los géneros. No lo haré” (Derrida, 1980, p. 1)– despliega todo su rigor solo en algunos casos. Una paradoja, en suma, que evidencia el conjunto de valores –las *convicciones* de lectura (Laera, 2010)– que un cierto sector de la crítica nacional pone a operar al momento de estimar el ejercicio crítico de Piglia².

2 Dicho sector, contextualicemos, se encuentra asociado –tanto en sus prácticas como en sus pasiones de lectura– al ensayo. Una tradición que comienza en la Argentina en los años ochenta, cuando un conjunto heterodoxo de profesores y críticos universitarios argentinos, “empeñados en la transmisión problematizadora de saberes sobre las humanidades y las ciencias sociales en contextos universitarios”, convergen discursivamente en una empresa común: afirmar al ensayo como una estrategia de resistencia a los poderes reductores de la academización del saber; esa retórica prescriptiva que para legitimar un saber exige, primer ejemplo, que “las hipótesis y los objetivos, además de claros y consistentes, sean verificables”; o, segundo ejemplo, que el marco teórico, antes que un recorrido propiciatorio para “el hallazgo de singularidades anómalas” o “misteriosas”, sea “la mera reproducción metódica de los conceptos y los protocolos argumentativos” (Giordano, 2015, pp. 10-11; pp. 251-152). Compilados en el libro *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80* (Santiago Arcos, 2015), estos textos –escritos por referentes del campo como Beatriz Sarlo, Horacio González y Eduardo Grüner, entre otros–,

Ilustremos lo recién dicho a través de un caso concreto: los fundamentos que Giordano hilvana para distinguir el proceder ensayístico de Borges del de Piglia. En *Modos del ensayo* (2005), sostiene:

Si el ensayista, de acuerdo con la imagen que nos hicimos leyendo a Borges, escribe para saber, es decir, escribe lo que va sabiendo y señala, como lo más valioso de su experiencia, lo que todavía no sabe, la imagen del crítico que entredicen los textos de Piglia es, claramente, la de quien escribe porque ya sabe, alguien que exhibe sus hallazgos y no alguien que realiza y muestra una búsqueda (Giordano, 2005, p. 212).

Frente al modo de operar propio del ensayista, Piglia quedaría vinculado, al decir de lo recién citado, al accionar del lector profesional, al del especialista que delimita y abraza un recorrido *seguro* de la escritura sin caer en “la perplejidad de lo que se entrevé”, sin apostar a lo que de azaroso, lúdico e *improbable* tiene el discurrir del pensamiento (Giordano, 2005, pp. 229-231). En el fondo, desandando nuestra argumentación, lo que Giordano le objeta a Piglia no es la manera que tiene éste de hacer interactuar crítica y ficción –pues, ¿no es precisamente Giordano quien llama “literaturización del saber” a la empresa de indeterminación que aboga por la diversificación de los recursos y el desvío creativo? El ensayista, sentencia, no es un especialista, es un *bricoleur*; no es apropiado, es impertinente; su búsqueda no es la objetividad sino la posibilidad de afirmar, en la subjetividad de su lectura, “una perspectiva” (pp. 231-240). Por el contrario, lo que Giordano le señala a Piglia –siguiendo a Adorno– es su falta de amateurismo (para Adorno, se sabe, la forma del ensayo consiste, entre otros arrestos, en ejercitar aquello que uno ama sin preocuparse por el rédito profesional. Se trata de escribir por nada y para nada, profesando con fuerza “el ocio de lo infantil”) (1962, p. 12). En otras palabras, y siguiendo ahora a Blanchot (1969), lo que Giordano le critica a Piglia es su nula predisposición a *ponerse en crisis* cuando escribe. Para Giordano, Piglia

trazan un mapa que va de 1980 hasta 2002 incluyendo, además de otras intervenciones relevantes, artículos en revistas culturales emergentes, como *Espacios*, *Sitio*, *Fahrenheit 450* y *Babel*. Tal es la coyuntura crítica teórico-crítica que intentamos precisar: una que se pronuncia en contra de “la cultura del pragmatismo y la eficacia” con el objeto de poner en valor la forma ensayo como productora de saber sobre literatura (Giordano, 2015, p. 10).

merma su potencial ensayístico porque siempre parece saber lo que está haciendo. Es un crítico asertivo que –a contrapelo de Borges y Aira, dos críticos experimentales– profesa un *culto de la certeza*, de “la lectura como desciframiento, como captación sin restos de los sentidos secretos de una obra o texto” (2005, p. 212). El disvalor en esta apreciación crítica estaría puesto, por consiguiente, en la forma que tiene Piglia de relacionarse con su propio saber. Si el secreto para que lo ensayístico acontezca es, tal y como afirma Giordano a propósito de lo novelesco de la crítica de Sylvia Molloy, “poder lograr que el saber no niegue ni debilite las pasiones de la lectura, sino que se le den un espacio para que se manifiesten, renovadas, en las tensiones de la argumentación”; Piglia, quien escribe crítica como narra y da clases (esto es: haciendo de la claridad y la condensación sus dos componentes primordiales), tendría obturada esta función por estar, como el exégeta o el hermeneuta, “compulsado a interpretar” (Giordano, 2005, p. 230; p. 268).

Ahora bien, desmarcándonos de estas coordenadas –de esta manera de leer el vínculo entre crítica y ficción, entre saber e idea–, nos preguntamos: la claridad pigliesca ¿no es, a lo mejor, el resultado de una complejísima experimentación con el saber? La convivencia entre el crítico, el narrador y el profesor que este autor entabla al interior de su pensamiento, ¿no puede ser leída, acaso, antes que un resabio estilístico, como un principio a la vez ético y creativo? Así concebida, la palabra pigliana se constituye como una puesta a prueba de las propias posibilidades de disolver, en la voz de la escritura, la siempre problemática “dicotomía sencillez-complejidad” (Kohan, 2021). Esto es, al fin y al cabo, lo que aquí entendemos cuando enunciamos que Piglia *dramatiza* sus ideas. Dramatizar la idea significa actuarla, ensayarla en el sentido teatral –performático– de la palabra. Supone, por un lado, darle un cuerpo y una voz, pensar en un otro que está enfrente no sólo como un lector de ficción o lector de crítica, sino también como un lector-espectador; como alguien que puede formar parte de la puesta en acto de la idea. Ensayar la idea supone, en síntesis, tener en mente la posibilidad de que *ocurra*. La palabra *ocurrencia* –procedimiento vedette, como vimos, de este pensamiento– proviene, de hecho, del verbo “ocurrir” (del latín *occurrere*), siendo una de sus acepciones, además de “idea inesperada”, la de “encuentro o suceso fortuito”. La claridad pigliesca se asume, por tanto, como fruto de una coyuntura, una reunión

particular: la del saber (el poder de su imaginación crítica) y el tiempo (el momento apropiado para hacerlo desplegar).

Referencias

Adorno, T. (1962). El ensayo como forma. En *Notas sobre literatura* (pp. 11-36). Madrid: Ediciones Ariel.

Aira, C. (1981) Novela argentina: nada más que una idea. *Vigencia*, n° 51, p. 55-58.

Amante, A. (2017) Notas sobre Piglia (o la experiencia personal de un estilo). *Landa*, (2), 330-338.

Blanchot, M. (1969) *El libro que vendrá*. Madrid: Monte Ávila.

Corral, R. (2017) Itinerarios de lectura (y reescritura). *Landa*, (2), 291-303.

Derrida, J. (1980) La ley del género. Trad. Jorge Panesi. *Glyph*, (7), 1-26.

Firbas, P. (2015) La conversación y sus formas. Prólogo a *La forma inicial* de Ricardo Piglia (pp. 13-17). Rosario: Eterna Cadencia.

Giordano, A. (1999) *Razones de la crítica: sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue.

(2005). Las perplejidades de un lector modelo. En *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (pp. 209-221). Rosario: Beatriz Viterbo.

(2015). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

(2019). *El tiempo de la improvisación. Fragmentos de un diario en Facebook*. Buenos Aires: Iván Rosado.

Kohan, M. (2015). Pigliesca 10. Dossier: El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia. En *La biblioteca* (15, p. 229).



(3 de abril de 2021) La figura contemporánea de Ricardo Piglia. *Otra trama*. <https://acortar.link/Q9XoZw>.

Laera, A. (2010). Entre el valor y los valores (de la literatura). En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (15, pp. 1-10).

Néspolo, M. (mayo de 2005). Los tres modos de leer de un escritor, según Ricardo Piglia. En *Clarín*. <https://acortar.link/a8C3fr>.

Pauls, A. (2012). Last but not least. En *Temas lentos* (pp. 104-109). Ediciones Universidad Diego Portales.

Piglia, R. (1980a). Notas sobre *Facundo*. En *Punto de vista* (8, pp. 15-18).

(1980b). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Anagrama.

(1986). La lectura de la ficción. En *Crítica y ficción* (pp. 13-26). Buenos Aires: Anagrama.

(1987a). ¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz. *Espacios de Crítica y Producción*, (6), 13-15.

(1987b). La novela polaca. En *Formas breves* (pp. 61-80). Buenos Aires: Anagrama.

(1987c). Tesis sobre el cuento. En *Formas breves* (pp. 103-112). Buenos Aires: Anagrama.

(1993). Echeverría y el lugar de la ficción. En *La Argentina en pedazos* (pp. 8-11). Buenos Aires: Ediciones de La Urraca.

(2005). Ernesto Guevara, rastros de lectura. En *El último lector* (pp. 55-74). Buenos Aires: Anagrama.

(7 de septiembre de 2013). *Borges por Piglia. Clase 1. Televisión Pública*. <https://acortar.link/4fHNbj>.

(2014). Una propuesta para el próximo milenio. En *Antología personal* (pp. 119-128). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

(2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama.

(2022). *Escenas de la novela argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Speranza, G. (2015) Vida de lector. *La biblioteca*, (15), 288-297.

(13 de diciembre de 2022). La lección del maestro. Cinco años sin Ricardo Piglia. En Revista *Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/discusion/una-pena-extraordinaria-cinco-anos-sin-ricardo-piglia/>.

Stratta, I. (2015). Pigliesca 6. *La biblioteca*, (15), 189.