

# DISCURSOS DEL PODER, FICCIÓN Y HEGEMONÍA.

## MEDIACIONES FILOSÓFICO- LITERARIAS EN RICARDO PIGLIA<sup>1</sup>

Ignacio Davies ■

**Resumen:** Los vínculos entre *discursos del poder, ficción y hegemonía* constituyen algunos de los ejes en torno a los cuales Ricardo Piglia ha articulado problematizaciones diversas en los múltiples registros: teórico-crítico y ficcional. Retomamos el instrumental de los Estudios Culturales neo-marxistas a fines de dar cuenta de la especificidad interdisciplinaria de los desarrollos piglianos. A partir del estudio de la escritura como acto socialmente simbólico, y la vinculación entre producción literaria y mediación histórico-social, aspiramos a comprender algunas hipótesis de lectura y estrategias de apropiación filosófica en Piglia, relativas a las cuestiones del poder y el discurso social en el texto literario.

**Palabras clave:** FICCIÓN - MEDIACIONES - HEGEMONÍA

---

<sup>1</sup>Ponencia presentada en las XI Jornadas Interdisciplinarias de Ciencias Sociales y Humanas "Preguntas en torno a lo social y lo humano" en el Centro de investigaciones María Saleme de Burnichon de la Facultad de Filosofía y Humanidades -Universidad Nacional de Córdoba, el 9 de noviembre de 2017.

En el siguiente escrito me propongo abordar algunas relaciones entre los conceptos de *ficción*, *discursos del poder* y *hegemonía*, en su aparición y función al interior de la ficción literaria de Ricardo Piglia. Estado y literatura, “narraciones del poder” y construcción ficcional de la hegemonía, son solo algunos de los ejes que articulan de manera permanente el entramado escritural del crítico argentino. A su vez, estas cuestiones se ligan en nuestro autor, a otra serie de problemáticas que se desprenden del vínculo entre historia, literatura y anticipación, desde *Respiración Artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992), en adelante.

A fines de dar cuenta de la singular propuesta estético-política de Piglia en torno a las problemáticas mencionadas, considero fundamental el soporte que proporciona el instrumental teórico de los Estudios Culturales neo-marxistas: orientados al abordaje de textos literarios en relación a sus condiciones de producción y estrategias de re-apropiaciones de registros filosóficos/teórico-políticos. Entendemos a los Estudios Culturales aquí, como una formación discursiva pos-disciplinar, inscripta en el giro lingüístico de los años '60, configurada por un marcado interés en las “...*mutuas e indispensables prestaciones entre el campo de reflexión histórico-político y la esfera literaria, sus influencias, tensiones implícitas y desarrollos ideológicos.*” (Castro Gómez, 1998, 74).

En esta misma dirección, resulta clave la apuesta de Jameson (1989) por el modelo marxista en tanto herramienta analítica y horizonte de inteligibilidad histórica del texto. Destacamos la asimilación de los aportes del giro lingüístico al programa de investigación marxista, para evitar las aporías a las que conduce en sus versiones clásicas: identificables por el “reduccionismo”, “economicismo” y el “realismo social” en cuanto medida del carácter revolucionario de la escritura<sup>2</sup>. A diferencia de la acepción tradicional-marxista, en Jameson el texto no es considerado mero reflejo de estructuras económicas elementales (fuerzas productivas, relaciones de producción): en cambio, es estudiado como *acto socialmente simbólico*, inscripto en diversas temporalidades. En una línea complementaria a los desarrollos jamesonianos, los filósofos de la historia Hyden White (2007) y Ankersmit (2011), han replanteado las relaciones efectivas entre giro lingüístico y teoría literaria. En la versión de estos autores, filósofos del lenguaje y teóricos literarios (a partir de los debates intelectuales de los años '50-'60), coinciden en que el lenguaje no puede concebirse -según la metáfora “correspondentista”- como «espejo de lo real»: por el contrario, toda “representación significativa” del mundo social no puede sino llevar las marcas

<sup>2</sup>Realismo social o “socialista”, poética revolucionaria oficial según la conducción del Partido Comunista durante el período URSS. Ver: “El compromiso crítico” (2004), Avaro, Capdevilla, en *Denuncialistas: literatura y polémica en los '50*, Buenos Aires: Arcos, pp. 289-333.

del medium lingüístico en el que ha sido formulada. Tanto Jameson (desde los Estudios Culturales) como los “narrativistas” (desde la Nueva filosofía de la historia), han puesto énfasis en las mutuas e indispensables prestaciones entre el campo de reflexión histórico-político y la esfera literaria. En este sentido, la noción de mediación posibilita volver sobre el vínculo entre la obra de arte y su esfera histórico-social de surgimiento:

El concepto de mediación ha sido tradicionalmente la manera en que la filosofía dialéctica y el marxismo mismo han formulado su vocación de romper los compartimientos especializados de las disciplinas (burguesas), y establecido conexiones entre fenómenos aparentemente dispares de la vida social en general (Jameson, 1989, 12).

Asumimos así las posibles contradicciones entre estos niveles y fenómenos, cuyo sentido puede construirse en el cruce de las disciplinas sin detrimento de su relativa autonomía. Se trata de destacar la movilidad histórica que penetra las producciones literarias y dar cuenta de las tensiones y contradicciones sociales que emergen en escrituras como la pigliana, resultado del cruce de múltiples registros y temporalidades.

### **Hegemonía y utopía - ficción y política**

En primer lugar, destacamos en la obra de Piglia la postulación de una permanente tensión entre “discursos del poder” y narraciones sociales “alternativas”. Piglia menciona, en diversas ocasiones, toda una serie de cruces, relaciones de apropiación y disputa posibles entre ciertos discursos estatales y narrativas institucionalizadas, frente a otro tipo de relato social considerado “alternativo”, que llega a ser invisibilizado, resulta antagónico a los discursos oficiales y puede llegar a constituir una forma de “contra-poder”. En este punto resulta clave la idea de “Estado como narrador”<sup>3</sup>, constructor de ficciones y narrativas sobre lo social, fundamentales en la dirección cultural-política (intelectual y moral) de la sociedad civil, que el propio Piglia en *Una trama de relatos* (entrevista por Clarín (1984) explicita:

<sup>3</sup>...Gramsci lo ha señalado, que no se puede gobernar con la pura coerción, que es necesario gobernar con la creencia, que una de las funciones básicas del Estado es hacer creer y que las estrategias del hacer creer tienen mucho que ver con la construcción de ficciones..” (Piglia, 1986, 184).

Valery decía, la era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos, se necesitan fuerzas ficticias. ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizá ese sea el centro de la reflexión política de un escritor. (...) A estos relatos del Estado se le contraponen otros relatos que circulan en la sociedad, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. En este sentido, (...) hay una tensión entre la novela argentina (...) que construye historias antagónicas, y contradictorias, en tensión, con ese sistema de construcción de historias generado desde el Estado. Quizás la literatura nos dé los instrumentos y los modos de captar la forma en que se construyen y actúan las narraciones que vienen del poder (Piglia, 1986, 34).

En contra de las poéticas o perspectivas ligadas al realismo social narrativo, Piglia aclara que “No se trata solamente del contenido de esas ficciones..., no se trata ...del material que elabora, sino de la forma que tienen esos relatos del Estado” (Piglia, 1986, 118)<sup>4</sup>. En esta dirección, habría que entender la dinámica de disputas y apropiaciones entre los “discursos del poder” y aquellos relatos que provienen de sectores invisibilizados, “derrotados” por el relato oficial, como un cierto trabajo/ experimentación con la *forma* del material escritural.

Para poner un solo ejemplo de estos relatos anónimos, quisiera recordar una de estas ficciones anti-estatales, digamos, que circuló en la época de la dictadura militar, hacia 1978-79 (...) En ese momento, cuando toda la experiencia de la represión estaba presente y al mismo tiempo estaba esta idea de ir a buscar al sur un conflicto para provocar una guerra, en la ciudad empezó a circular una historia, un relato anónimo, popular, que se contaba y del que había versiones múltiples. Se decía que alguien conocía a alguien que en una estación de tren del suburbio, desierta, a la madrugada, había visto pasar un tren con féretros que iba hacia el sur. En esa pequeña historia perdida se sintetiza con claridad el modo en que se generan relatos alternativos, versiones anónimas que condensan de un modo extraordinario un sentido múltiple. El relato condensa, sugiere y fija en una imagen un sentido múltiple y abierto (Piglia, 2000, 82).

---

<sup>4</sup>Piglia se ha situado muchas veces en una posición contraria de lo que denomina como “Realismo superficial y fotográfico, a medio camino entre el folklore y el panfleto social” (Piglia, 1967, 9). En este sentido, para el autor la escritura revolucionaria no se encuentra tanto en las producciones relacionadas con un contenido semántico denunciador, temáticas historizables y situadas políticamente, como en aquellas que (en estrecho vínculo con cierta idea de vanguardia) trasgreden los materiales ya codificados y los usos convenidos de un sistema literario o campo cultural específico.

En otra parte, ya había señalado al respecto:

En la época de la dictadura circulaba un tipo de relato médico: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia (Piglia, 1986, 101).

Observamos a partir de estas menciones sobre momentos históricos precisos, como los discursos del poder suponen la expresión de una forma de hegemonía en el sentido gramsciano, o en el sentido en que ha sido formulado también por Raymond Williams (1977), como un “proceso social total” que da como resultado un sentido de realidad para las grandes mayorías. “...Cierta proceso de construcción de lo “real” mediante operaciones con los recursos de la ficción y cierta forma de narración social instrumentada para fines específicos” (Williams, 1977, 131). Tal como afirma el pensador británico, el concepto de hegemonía posee un alcance mayor que el concepto de cultura según fue definido “por su insistencia en relación al proceso social total con las distribuciones específicas del poder y la influencia” (Williams, 1977, 132). En este sentido, cabe diferenciar “hegemonía”, del uso que hacemos de la noción de “discursos del poder”: expresiones discursivas de la dominación hegemónica. El propio Piglia ha explicitado algunas contradicciones inherentes a la construcción discursiva de la hegemonía:

La sociedad capitalista no es lo que ella dice que es. Cuando denuncia lo que se supone que funciona mal (la corrupción, el fraude, el delito político) está reforzando la idea de que se trata solo de anomalías en una lógica que tiene la garantía de su propia autorregulación y de su visibilidad (Piglia, 2001, 14).

En este punto, el autor de *Respiración artificial* menciona (entre otros escritores relevantes) a Rodolfo Walsh como un claro exponente de las experimentaciones narrativas que elaboran estos “discursos del poder” o expresiones de cierta hegemonía. En su etapa escritural de “no-ficción” configurada, entre sus elementos centrales, por la persistente figura del “testigo”, como aquel “...que ve pasar la historia y es negado por el aparato estatal y mediático” (Piglia, 2000, 87), Walsh contrapone al discurso del poder hegemónico la contra versión que

desmiente la ficción oficial del Estado. Se trata, a su vez, del “doble movimiento” característico de *Operación Masacre* (1957), que consiste en “...mostrar cómo el relato estatal oculta, manipula, falsifica, haciendo jugar la verdad en la versión del testigo que ha visto y ha sobrevivido” (Piglia, 2000, 87). En segundo lugar, habría que destacar que Piglia inscribe a Walsh en una misma tradición literaria que se abriría en nuestro país con la escritura de Macedonio Fernández (a quien seguirán Arlt, Marechal, Borges, entre sus principales), precursor de cierta narrativa que llega a caracterizar (no tan cerca de su acepción usual) como *utopista*. Respecto de esta tradición narrativa, Piglia pretende, no solo fijar una hipótesis de lectura, sino además inscribir en su interior su propia escritura. Como fundador de esta corriente vanguardista en nuestro país, Macedonio Fernández

Invierte los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen. Une política y ficción, y (a diferencia de las tradiciones previas) no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. (...) “la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. (...) La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella (Piglia, 1986, 117).

Piglia menciona a *El Facundo* (1845) y *Amalia* (1851), como textos paradigmáticos que trabajan la lengua de la “real-politik”, escindiendo ambos planos, el ficcional y el político, marcando una disyuntiva y optando por posiciones políticas/“realistas”. Si bien Sarmiento escribe *El Facundo*, porque “la ficción condensa la poética (seductora) de la barbarie”, él mismo “...Expresa mejor que nadie la concepción de una escritura verdadera que sujeta la ficción a las necesidades de la política práctica.” (Piglia, 1986, 116). En Macedonio, en cambio,

La teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado, fueron elaboradas simultáneamente, son intercambiables. (...) Muchos de nosotros vemos ahí nuestra verdadera tradición. Pensamos también que en esos textos se abre una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura. (...) Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, la literatura es su antítesis. Nada de pactos ni transacciones, la única verdad no es la realidad (Piglia, 1986, 117).

La hipótesis pigliana, entonces, sobre la existencia de una tradición narrativa “*utopista*”, “anti-realista”, no parte de rastrear en la escritura “cómo la realidad aparece en la ficción” (como la sociedad es representada), sino más bien, “...*Cómo la ficción opera en la construcción de esa realidad*” (Piglia, 1986, 116). Existe entonces una tensión permanente entre *hegemonía* y *utopía*, según la tematización de ambos conceptos en la lectura de Piglia. La problematización en torno a las dos líneas centrales de la escritura argentina mencionadas, recae finalmente, en el complejo, enrevesado y no pocas veces ambiguo vínculo entre política y ficción, o ficción y política.

La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. (...) La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella. Muchos de nosotros vemos ahí nuestra verdadera tradición. Pensamos también que en esos textos se abre una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura (Piglia, 1986, 118).

Veremos ahora, como la propuesta de lectura y reconstrucción de la línea narrativa *utopista*, se articularía a su vez, posteriormente en Piglia, con su tesis sobre la persistencia de un “relato conspirativo” en la literatura nacional: aquel que trabaja la política y la historia política como “complot”, resultado de cierta “práctica conspirativa”, efecto de ciertos grupos aislados de la esfera pública y la visibilidad social, en contra de la concepción político-liberal clásica, sostenida en las nociones de consenso democrático, de “... una visibilidad extrema de la cosa pública y toda una serie de reglamentos y regímenes de representatividad” (Piglia, 2001, 8).

Retomando alguna de las ficciones piglianas, podríamos mencionar cómo en *La ciudad ausente* (1992), se compara el mundo de la redacción del periódico con la cárcel. La comparación implica que sea uno de los prisioneros (Junior) quien haga la investigación de la máquina, y que sea la cárcel (el periódico) la que provea de relatos al gran público. Más adelante, en el monólogo final de la máquina, se dice que “la narración (...) es un arte de vigilantes” puesto que ellos incitan a la gente a contar sus secretos, a que hable de los otros, “la policía y la denominada justicia...” insiste con ironía, “... han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia”. Luego, invirtiendo los términos, sentencia que “todo relato es policial (...) Solo los asesinos

tienen algo que contar, la historia personal es siempre la historia de un crimen” (Piglia, 1992, 137).

### **Ficción paranoica y relato del complot**

Como lo ha destacado Fonet (2005), hay un elemento propio de la poética y del pensamiento de Piglia que se reitera en sus escritos, al menos desde *Respiración Artificial* (1980), como un germen de su escritura durante el proceso militar. Este elemento se desarrollara más tarde con el nombre de *ficción paranoica*, vinculado, a su vez, a una nueva lectura de las derivas y el estado actual del género policial. “La abolición del azar, la idea de que todo lo ocurrido ya había sido previsto por alguien.” (Fonet, 2005, 41) señala que existe una conciencia paranoica, definida por *el delirio interpretativo* (actitud característica del censor Arocena que interviene la correspondencia en *Respiración Artificial*), cierta interpretación que trata de *borrar el azar*, postulando que “...Todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje cifrado que “me está dirigido” (Piglia, 1991, 12). Al mismo tiempo, esta noción paranoica de la conciencia de un sujeto que borra las huellas del azar y percibe cierto mecanismo oculto del control social, remitiría a una relación particular entre sujeto y sociedad civil en nuestra época: “...La manera en que la literatura nos dice como el sujeto privado lee lo político y lo social” (Piglia, 1991, 13).

Esta lectura de la conciencia paranoica de ciertos personajes característicos de la ficción pigliana está ligada al tema del complot, en el sentido de...

¿Cómo ve la sociedad al sujeto privado? Yo digo que bajo la forma de un complot destinado a destruirlo.(...) El complot entonces ha sustituido a la noción trágica de destino.(...) Me parece que los dioses han sido reemplazados por el complot, es decir, hay una organización invisible que manipula la sociedad y produce efectos que el sujeto también trata de descifrar (Piglia, 1991, 15).

En este sentido, en *Respiración Artificial* (1980) se hace patente, (de modo alusivo y cifrado sin embargo) la íntima relación que existe entre paranoia y persecución, delirio interpretativo y control social. “Debo pedirte, por otro lado, la máxima discreción respecto a mi situación actual. Discreción máxima. Tengo mis sospechas: en eso soy como todo el mundo” (Piglia, 1980, 14) advierte el

profesor Marcelo Maggi, desde su exilio interior en Concordia, Entre Ríos, a su sobrino.

### **Historia, sentido histórico y anticipación**

En *Respiración Artificial* (1980), la investigación interminable de Marcelo Maggi sobre el viejo Ossorio (aquel secretario y traidor de Rosas, homólogo de Alberdi y representante olvidado del S. XIX argentino), anhela esclarecer el “sentido profundo” de la historia nacional. El viejo Enrique Ossorio, “se fue empecinando cada vez más en una obsesión suicida que encerraba, sin embargo, toda la verdad de su época” (...) “lo supo desde el principio y hasta el final como si hubiera comprendido que ese era su destino, su modo de luchar por el país” (Piglia, 1980, 19). Dicho “sentido de la historia nacional” aparece en primera instancia encarnado en un traidor exiliado (imagen muy vinculada al contexto de la última dictadura), y unas páginas más adelante ligado al contrabando, como práctica habitual durante la fundación del Estado Argentino: “...Al fin y al cabo este país le debe la independencia al contrabando. Todos se dedican a eso por aquí, cosa de nada” (Piglia, 1980, 14). En este punto nuestro autor, como en otras ocasiones (véase *Nombre Falso*: 1975), expone la falsificación como procedimiento y clave de lectura del relato: en este caso se trata del oficial-hegemónico que versa en torno a la independencia argentina como acontecimiento político-emancipatorio, no puede sino ser descubierto en su carácter encubridor y parodiado. “Esos grandes conglomerados de ideas, como civilización y barbarie, son las fuerzas ficticias para decirlo con Valery, que constituyen el mapa de la realidad y a menudo programan y deciden el sentido de la historia” (Piglia, 1986, 86).

Existe, al mismo tiempo, cierta connotación benjaminiana en varios puntos de *Respiración Artificial* al respecto de lo que podríamos considerar siguiendo a los personajes piglianos, el “sentido histórico” de una época y su conexión con cierta aspiración anticipatoria: juego predictivo al que se someten sus protagonistas, ganando un aire de pesimismo nietzscheano sobre el devenir del mundo moderno [constante que ya encontramos en el presidiario Reyes (*Prisión perpetua*, 1988) y llegaría hasta Thomas Munk (*El camino de Ida*, 2014)]. El porvenir, el “progreso” en un mismo sentido, como en la conocida imagen de Klee -según la interpretación benjaminiana- no es sino un ángel que observa hacia el pasado. “Nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo

en suerte su pasado” (Benjamín, 1940, 35): Toda época venidera resulta “soñada” por una época anterior (la forma de la sucesión histórica responde a una estructura espiralada), y es en las fisuras, en las digresiones y quiebres de todo determinismo, piensa Benjamín, donde se anuncia el futuro del mundo capitalista. Los visionarios, también en Piglia, creen o aspiran a descubrir las marcas, signos perdidos de la historia venidera en los cruces, ruinas (acumulativas) y fracturas del pasado: “La desintegración, sin embargo, dijo el senador, es una de las formas persistentes de la verdad” (...) “Explicar eso que viene desde el fondo mismo de la historia de la patria, a la vez único y múltiple. ¿Pero cómo podría hacer yo para explicarlo?” (Piglia, 1980, 48).

Finalizando, en relación al carácter anticipatorio de los discursos de Luciano Ossorio, se presentan puntos de contacto diversos en relación al problema de la “función” o el “potencial” predictivo de ciertas narrativas, como las de Roberto Arlt [(*Los siete Locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931)], que Piglia en su etapa de madurez insiste en categorizar como relatos capaces de capturar cierto “núcleo paranoico” de lo social, “elementos claves a desarrollarse” en la sociedad futura. En este sentido Piglia ha planteado en repetida ocasiones la cuestión del vínculo entre literatura y anticipación, apuntando al reconocimiento por parte de cierta práctica literaria, de elementos propios de la ficción en la construcción del discurso y la “realidad” social:

(La literatura) capta ciertos elementos que se van a desarrollar, gérmenes de elementos que en el presente no se perciben como fundamentales pero gradualmente empiezan a tener un peso fuerte. Esto parte de la hipótesis de que el arte no reflejaría la realidad (...) Más bien me parece que lo que sucede es que existen cierto tipo de formas que no son visibles con las cuales el arte está conectado pero no como un sistema de reproducción. Yo siempre digo que no se trata tanto de ver el modo como la realidad aparece en la ficción sino ver el modo como la ficción está en la realidad. Ya ahí hay un elemento de anticipación. (...) El delirio funciona como la captación de un pequeño núcleo de la realidad a partir del cual se construye una contra realidad, 1984 podría ser un ejemplo. Se construye una suerte de realidad negativa, yo no diría falsa, más bien una contra realidad (Piglia, 1995).

En este mismo sentido, ya había comentado en *Crítica y ficción* (1986) que “El potencial de la ficción arltiana, (la política como falsificación, como práctica

criminal, ligada a la lógica del complot y la conspiración) va a durar lo que dure el Estado argentino” (Piglia, 1986, 34). Nuevamente se trataría de la captación de cierto núcleo (que no es tanto un contenido como una forma) constitutivo del modo de funcionamiento y construcción del poder político contemporáneo. Esta tesis se liga directamente a su idea de una literatura de la *utopía*: es precisamente la ficción que aparece en la configuración de lo real (y no al revés), aquello que capta el texto literario, anticipa un porvenir probable y sus elementos prefigurados y potenciales.

Podemos imaginar que si conociéramos el conjunto de narraciones que circulan en la ciudad de Buenos Aires en un día, conoceríamos un tipo particular de funcionamiento de esta ciudad con bastante precisión. (...) Si tuviéramos la posibilidad, fantástica, de disponer de todas esas narraciones, podríamos detectar las grandes formas, los grandes núcleos formales a partir de los cuales se constituyen los relatos sociales. Y notaríamos con claridad que estamos determinados por ciertos modos de narrar. Del mismo modo que ciertas estructuras de la lengua nos ayudan a hablar, hay estructuras narrativas dadas que usamos sin pensar y funcionan como elementos en el interior de los cuales los sujetos construimos nuestras pasiones y estilos personales. La narración se constituye a partir de esos modos de narrar que circulan socialmente de distinta manera: desde las historias que se cuentan los amantes -con su particular registro de la biografía- hasta las grandes narraciones sociales en las que funciona un tipo de relato colectivo cristalizado: la narración pública (Piglia, 2016, 13).

## Bibliografía

- Ankersmit, F. (2011). *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. CABA: Prome-  
teo.
- Benjamín, W. (1934). *El autor como productor*. Madrid: Abada, Libro II, Vol. 2.
- Benjamín, W. (1940). *Tesis de Filosofía de la historia*, Abada, Libro II, Vol. 2.
- Castro-Gómez, S. (1998). *Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscoloniali-  
dad y globalización en debate*. México, Porrúa. Eds: Castro-Gómez S. y Mendieta E.
- Fornet, J. (2006). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. España:  
Colección Americana, Escritores del Cono Sur, Vol. 2.
- Fornet, J. (2007). *El escritor y la tradición - Ricardo Piglia y la literatura argentina*.  
Bs. As: Fondo de Cultura Económica.
- Hayden, W. (2007) *La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y  
teoría*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, Documentos de barbarie*. D.F México:  
Antonio Machado.
- Piglia, R. (1967). *América Latina: de la traición a la conquista*, Prólogo, Crónicas de  
Latinoamérica. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Piglia, R. (1980). *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Biblioteca La Nación.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.
- Piglia, R. (1991). *La ficción paranoica*. Buenos Aires: Clarín (10/10/1991).
- Piglia, R. (2000). *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. La  
Habana: Revista Casa de las Américas.
- Piglia, R. (2001). *Teoría del Complot*. Buenos Aires: Revista Placidos domingos, pp.  
4-15.

**Piglia, R.** (2005) *El último lector*, Cap. 1 y 3. Buenos Aires: Anagrama.

**Piglia, R.** (2016). *El gran narrador, el Estado como constructor de ficciones*, reportaje en Buenos Aires: La Nación.

**Williams, R.** (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, pp. 122-135.

**Piglia, R.** (1995) Incidentes, Canal 7. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=N0Qop7EXFTw>