Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 70 (2023)

Heft: 3: Fascículo español. Las tres orillas : circulaciones transatlánticas en las letras hispanoamericanas (siglos XX-XXI)

Artikel: Modernidades en disputa : de Piglia a Sarmiento. Operaciones críticas

Autor: Fernández Cobo, Raquel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1046675

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

Modernidades en disputa: de Piglia a Sarmiento. Operaciones críticas

Raquel Fernández Cobo
Universidad de Almería
Orcid: 0000-0003-1485-734X

Resumen: El presente artículo trata de indagar en la naturaleza compleja y transitoria que rige el desarrollo de la modernidad en la narrativa argentina a partir de la dicotomía entre *política y estética* y sus problemáticas intrínsecas. A saber: el debate sobre la autonomización literaria y la función del escritor en la sociedad. El trabajo se articula en torno a cuatro figuras clave representantes de tres momentos bisagra de una época: Sarmiento, Borges-Macedonio y Ricardo Piglia. La tesis central del artículo es que el Ricardo Piglia recoge la tradición argentina de los modelos previos y logra superar la relación de asincronía con la literatura europea a través de una operación de lectura.

Palabras clave: autonomía, asincronía, *civilización y barbarie*, Ricardo Piglia, modernidad.

Abstract: The present paper seeks to explore the complex and transitory nature that governs the development of modernity in Argentine narrative through the dichotomy between politics and aesthetics and their intrinsic issues. Specifically, it examines the debate on literary autonomy and the role of the writer in society. The study revolves around four key figures representing three pivotal moments of an era: Sarmiento, Borges-Macedonio, and Ricardo Piglia. The central thesis of the article is that Ricardo Piglia embraces the Argentine tradition of previous models and manages to overcome the asynchronous relationship with European literature through a process of reading.

Keywords: autonomy, asynchrony, civilization and barbarism, Ricardo Piglia, modernity.

Introducción. Origen de una literatura; origen de una disputa

Con habilidad y agudeza crítica, el escritor adroguense Ricardo Piglia sintetiza en una escena de su seminario *Las tres vanguardias* (2016) el problema más contencioso y debatido de toda la historia de la crítica literaria y cultural argentina: la identidad hispanoamericana y su situación de asincronía y desajuste con respecto a las grandes tradiciones europeas. «Sarmiento y Flaubert eran por entonces los mejores escritores en su lengua; nosotros podemos poner el *Facundo* al lado de *Madame Bovary*, pero siempre teniendo presente la diferencia de posición respecto de lo que significa definir una poética o una literatura» (2016a: 15). Al conectar a los dos escritores más importantes del siglo XIX en sus respectivos países –Argentina y Francia–, Piglia realiza una operación metonímica que funciona como comparación entre dos sistemas literarios distintos, prácticamente opuestos que, al en-

DOI 10.22015/V.RSLR/70.3.9 *Versants 70:3, fascículo español, 2023, pp. 127-144.*

contrarse, hacen ver sus diferencias con respecto al desarrollo e interpretación de la modernidad. A estas alturas del siglo XXI es aceptado por la crítica que los patrones que marcan la periodización de las literaturas europeas no tienen funcionalidad en lo relativo a América Latina, ya que esta constituye un fenómeno diferente, determinado por otros factores culturales, económicos, políticos y sociales (Larraín 2005: 33-60). Y que, por tanto, cuando intentamos aclimatar una literatura a la otra caemos en elaboraciones forzadas que concluyen con explicaciones estériles. Como han señalado Gracia y Ródenas de Moya para hablar del caso español, «quizá una parte del problema empieza en ese optimismo típicamente ilustrado que tiende a proyectar su singular conciencia histórica a un conjunto abigarradamente diverso de existencias» (2021: 9). Existen, como señalaba Paz, tantas «modernidades» como épocas históricas (1974: 39) y podríamos localizarlas buscando «la marca de la muerte», es decir, aquel momento que representa una quiebra o una bisagra entre distintas épocas y concepciones de la literatura. En la época contemporánea, en Argentina, podríamos hablar de tres momentos importantes de voluntad modernizadora dentro de un gran proceso o ciclo modernizador que arranca desde el primer tercio del siglo XIX y se dilata hasta nuestros días[1]. Un *primer momento* de conciencia nacionalista nacido, como ya he señalado, en el primer tercio del siglo XIX donde Sarmiento cierra el período colonial y abre la literatura más moderna que llega hasta la época de las revoluciones en América Latina, cuyo símbolo máximo será la Revolución Cubana (1953-1959). Un *segundo momento* de «revoluciones burguesas fracasadas» (Salvador y Rodríguez 1998: 8), a partir de los años 60 y del llamado «boom» de la Literatura Hispanoamericana en el que, en el espacio local, la figura de Borges y Macedonio ocuparán un lugar central –especialmente a partir de los años 80, con el posicionamiento de Macedonio como modelo del espacio nuevo de vanguardia y la relectura de Borges por la izquierda que realiza el grupo de la revista *Punto de Vista* (Pagni 1994)–. Por último, un *tercer momento*, se correspondería con el período actual, la globalización y sus consecuencias más inmediatas: la supresión de las fronteras geográficas y la disolución de los referentes identitarios que vendría a superar, aparentemente, el clásico debate sobre la relación de subdesarrollo del continente americano y a poner en auge el concepto de literatura mundial (Aínsa 2010; Sánchez Prado 2006). No pretendo encorsetar la literatura argentina en categorías que limitarían el corpus de estudio. Al contrario: pretendo incidir –junto con Piglia o desde Piglia– en tres *momentos* que disparan diferentes vectores y producen una fractura o un desvío en el impulso de la modernidad argentina.

1 Estos tres momentos se apoyan, en gran parte, en el patrón de historicidad de la literatura hispanoamericana dividida en tres fases determinadas «por la lucha ideológica que supone la consecución de la Independencia» (1987, 8) que proponen A. Salvador y J. C. Rodríguez.

La literatura argentina se constituyó durante el periodo colonial en una relación indisociable con la literatura europea que ha quedado suscrita por la lengua castellana, conformando lo que Mignolo llamaría «la cara oculta de la modernidad» (2010)[2]. Desde el discurso crítico de la segunda mitad del siglo XVIII, los intelectuales han buscado caminos de comprensión alejados de los marcos del eurocentrismo con la única consigna de independizarse (Rama 1982: 11)[3]. Sin embargo, María Teresa Gramuglio (2004) señaló con acierto que dicha relación ha sido demonizada por la lucha de posiciones entre literaturas centrales y periféricas, puesto que cualquier literatura, incluso las de las lenguas centrales, se define siempre en una red internacional de tradiciones compartidas.

En un momento del seminario, Piglia insta a los estudiantes, de un modo perspicaz, a pensar cómo la modernidad no dio lugar a un patrón institucional único, sino al desarrollo de sociedades *múltiples* –por decirlo siguiendo a Eisentadt (2013: 153), el cual postula que «los encuentros entre diferentes sociedades en el mundo contemporáneo no son un choque de culturas, sino entre *diferentes interpretaciones de la modernidad*».

> Piensen ustedes que Sarmiento es contemporáneo de Flaubert. Cuando Flaubert le escribe a su amante Louise Colet –en una carta privada que es un gran manifiesto de la literatura moderna y que ha sido muy citada– y le dice «Quiero escribir un libro sobre nada, quiero escribir una novela que sea solo estilo», está proponiendo un tipo de relación entre el escritor y la sociedad. En esa carta, Flaubert plantea la autonomía extrema de la literatura, la obra de arte no debe responder a ninguna función que no sea puramente estética. Quiere hacer un texto que no sirva para nada, un objeto que tenga una fuerte actualidad antisocial, y que se oponga a las poéticas de la utilidad y a cualquier posibilidad de función. [...] La carta de Flaubert a Louise Colet es de enero de 1852. En ese mismo año Sarmiento está escribiendo *Campaña en el Ejército Grande* y trata de convencer a Urquiza de la eficacia y la utilidad de la escritura como elemento central en la derrota del rosismo (Piglia 2016a: 15).

La distancia entre Sarmiento y Flaubert resume, a su vez, la naturaleza compleja y transitoria de los sistemas literarios que rigen el desarrollo de

2 En el diario de 1969, Piglia define así dicha relación: «Se trata de la condición extra-local de esa cultura, que siempre es comparada con otra, y también de su asincronía con el presente. Una cultura que está lejos de sus contemporáneos (por eso se dice que está 'atrasada') a destiempo y en otro lugar. Eso es lo que los historiadores llaman 'sociedad subdesarrollada', 'dependiente' o 'semicolonial'. Se define en relación con otra que aparece como más desarrollada y actual» (2016b: 110).

3 No obstante, como bien ha matizado Ángel Esteban (1992: 23), Rama se refiere más a un deseo de verdadera expresión americana, puesto que, por medio de la lengua española, en la práctica los intercambios y compromisos de los escritores de ambos lados del océano han sido constatables.

la modernidad y sus problemáticas intrínsecas: la coexistencia de posturas dispares ante *la historicidad*, la cual todavía hoy se presenta problemática para los estudios literarios (Premat 2014, 2022); la dicotomía entre *política y estética* y, por tanto, el debate sobre la autonomización del campo literario (Bourdieu 1995) y la función del escritor en la sociedad.

Algunos gestos críticos sobre la fundación de la literatura argentina

El 9 e julio de 1816, en el Congreso de Tucumán, los representantes de las Provincias Unidas del Río de la Plata firmaron la declaración de la independencia de España y comunicaron al mundo la autonomía de la nación argentina. En el intento de fundar una cultura argentina propia, emancipada del colonialismo español, la literatura jugó un lugar fundamental transcendiendo sus propios límites debido al vaciado de la historia que obligaba a todos los discursos sociales a usarse exclusivamente en la construcción de un imaginario social y una tradición propia. En *Literatura argentina y realidad política* (1995), David Viñas sentenció que «la literatura argentina es la historia de la voluntad nacional» (1995: 3), su origen comienza con los exiliados políticos durante la dictadura de Rosas. Viñas, con una intención política, apunta su condición de literatura exiliada. Desplazaba, de este modo, el texto gauchesco de José Hernández, el *Martin Fierro* (1872) y *El matadero* (1871) de Echeverría, por ser barbaries estetizantes, para colocar a *Facundo* (1845) como texto fundacional[4]. Lo cierto es que Sarmiento, especialmente a través de esta obra publicada en Chile, puso en marcha el programa de creación de una identidad nacional que fue indispensable para articular la dialéctica *civilización y barbarie*, la cual será «el símbolo de la realidad hispanoamericana en su totalidad» (Salvador y Rodríguez 1987: 85) y dominará el sistema literario argentino hasta la actualidad porque, en dicha dicotomía, se inscriben las oposiciones y contradicciones del desarrollo del mundo moderno: cultura colonial/cultura europea, oralidad/escritura, feudalismo/capitalismo, pampa/ciudad, etc.[5]. De hecho, en *Recuerdos de Provincia*, escri-

4 Sería conveniente discernir entre "nacimiento" y "fundación" de una literatura, puesto que, como bien ha indicado Esteban, «aunque el nacimiento de la literatura hispanoamericana está ligado al proceso de emancipación, cabe plantear dentro del corpus a un conjunto de obras anteriores al XIX, para entender en su honrado sentido el verdadero nacimiento de la literatura hispanoamericana» (1998: 5). Nos referimos a 'fundación', por tanto, como a una operación crítica en la que se impone un origen con un criterio no evolucionista e historicista de la literatura.

5 El concepto de civilización y barbarie ha sido empleados a lo largo de la historia de la literatura argentina (y también Hispanoamericana) de un modo muy elástico y laxo, en su contexto, la civilización está representada por el desarrollo de algunas culturas europeas no hispánicas, especialmente Francia –como se puede apreciar por la comparación de Piglia (Flaubert y Sarmiento)– y, hacia mediados de siglo XX, los Estados Unidos como modelo de sociedad capitalista avanzada. La otra cara, la barbarie, corresponde a ciertas costumbres

be Sarmiento: «Nosotros, al día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada» (1998: 51). En la totalidad de América Latina, se considera que el nacimiento de las repúblicas –unido a la consciencia de esta como una realidad independiente de España– marca el inicio de una modernidad en la que sello particular será el *hombre deshistorizado* que busca en la heterogeneidad de los discursos construir una identidad propia.

En un gesto por acercar al gaucho a las sociedades modernas, la crítica Josefina Ludmer (1988) le devuelve a este género romántico y a la figura del gaucho, personaje autóctono y popular, el lugar fundador que ya le había otorgado Ricardo Rojas en *Historia de la Literatura argentina* (1916-1922). Además, *El género gauchesco* (1988) plantea el lúcido argumento de que en la emergencia del género hay guerras de cuerpos, culturas y de lenguas que deben leerse en contrapunto con el *Facundo* de Sarmiento. Dos tradiciones que se encuentran en la violencia, como leemos al comienzo del *Facundo*: «A fines de 1840 yo salía de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior de una de esas bacanales sangrientas de soldadescas y mazorqueros» (1990: 35).

Frente a las operaciones críticas de Ludmer y Viñas, Borges, desde su lugar de escritor, inventa una tercera fundación de la literatura argentina basada en el bilingüismo, la desterritorialización y en la perspectiva extranjera. «Nuestra tradición es toda la cultura occidental» (1957: 272), afirma en el emblemático ensayo «El escritor argentino y la tradición». Borges construye, en definitiva, una política literaria a favor de la desnacionalización y desperiodización de los estilos que ha sido fundamental para el desarrollo de las teorías de la Literatura mundial[6]. Y desde ese lugar, relee a Sarmiento. En el prólogo a *Recuerdos de provincia*, escribe: «[Sarmiento] sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los haberes del indio, del gaucho y del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna» (Sarmiento 1998: 15).

Sin embargo, de acuerdo con la posición de Contreras (2012: 17-21), todas las fundaciones inventadas por las operaciones críticas fueron vistas anti-

---

de la realidad argentina y, por supuesto, a su demonizada tradición española. No obstante, es fundamental señalar que la fórmula, como ha señalado Yahni, es insuficiente para nombrar una realidad compleja y sería reduccionista pensar que se trata de una oposición insalvable, en lugar de una «conciliación de fuerzas basadas en lo que la realidad ofrece, [...] aquello que permite comprender la historia argentina y la biografía de Facundo Quiroga, al mostrar que las fuerzas de la barbarie sirvieron también para corregir (nivelar) los errores culpables que la fantasía de unos intelectuales ilustrados cometieron» (Sarmiento 1990: 16).

6 En este sentido, considero que cuatro son los textos centrales con los que Borges nos ha enseñado a pensar sobre la identidad de la literatura argentina: *El escritor argentino y la tradición*, *Nueva refutación del tiempo*, *Pierre Menard, autor del Quijote* y *Kafka y sus precursores*.

cipadamente por Sarmiento, quien señaló, desde sus artículos críticos de 1841 y 1842, publicados en el exilio chileno, el nacimiento múltiple, plural y heterogéneo de lo que consideró una literatura americana. Y, por tanto, podríamos considerarlo, el primer fundador de la crítica literaria argentina. Su primer gesto crítico fue, como bien postuló Piglia en «Notas sobre *Facundo*» (1980), un error en la traducción de la cita que abre *Facundo*. Efectivamente, para Piglia la literatura argentina se funda con Sarmiento, pero no por la «voluntad nacional» ni el contenido político referido por Viñas, sino por en el *desvío de la lengua nacional*. Piglia desplaza, así, el carácter político del arte situado en su contenido y en su denuncia explícita, como postulaba Viñas, hacia la forma interna del discurso que llama la atención sobre su propio lenguaje; hacia *una ética del procedimiento y de la forma*[7]. Escribe Piglia:

> La lengua extranjera, la lengua literaria, la cita falsa, la erudición, la traducción, el bilingüismo y, por otro lado, el cuerpo y sus marcas, la violencia, la voz, el fraseo popular, los tonos primitivos de la lengua nacional: Y la tensión de ese doble registro marca obras tan disímiles como las de Arlt, Borges, Marechal, Cortázar, Cambaceres, Caricela. Cuando esa escisión se logra soldar [–civilización y barbarie–] se producen los grandes textos de nuestra literatura (1998: 24).

El gesto crítico de Sarmiento más importante sería, desde la lectura pigliana, conciliar la ideología estética con la ideología política.

Primera modernidad: Sarmiento, *civilización y barbarie*

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) no fue un historiador ni un literato, propiamente hablando, en todo caso, fue un político y un crítico social; presidente de la nación argentina desde el 12 de octubre de 1868 hasta el 12 de octubre de 1874. *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845) tampoco apareció como literatura, sino como un ensayo político, un panfleto, que se publicó en forma de folletín en el diario *El Progreso*, y luego, con la renovación del concepto de literatura se constituyó como tal[8]. Como expone Roberto Yahni, al libro se le censuró durante mucho tiempo por no pertenecer a un género (1990: 17),

7 En este punto «Notas sobre Facundo» (1980), publicado en la revista *Punto de Vista* durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), fue otra de las lecturas inaugurales sobre Sarmiento que produjeron un cambio en el campo literario argentino, porque, a partir de aquí, la crítica literaria comienza a pensar la identidad argentina a través de las técnicas y las formas, siguiendo la lectura benjaminiana de *El autor como productor* (1934).

8 Desde su publicación en el diario *El Progreso*, *Facundo* tuvo cuatro ediciones en vida del autor. Sobre sus cambios y variantes véase la introducción de Cátedra (1990: 18-22; 26-27), edición de Roberto Yahni.

pero es justamente en «la incertidumbre genérica», en la indeterminación, donde está la condición de su eficacia (Piglia 1998: 30). Sarmiento escribió en la exigencia del momento, con la llegada al poder del general Juan Manuel de Rosas y, por tanto, en palabras de Piglia, «la falta de autonomía y las urgencias de la función práctica son la condición de esa incertidumbre genérica» (1998: 30). Si los mejores textos argentinos del siglo XIX hoy son los que no aparecieron como literatura, podríamos decir que esa no autonomía del campo político es la condición indispensable que caracteriza a la literatura argentina. No obstante, no se trata de una oposición radical entre lo político y lo estético. Aunque –volvamos a la comparación entre autores– el deseo de Flaubert sea escribir una novela sobre nada en la que todo sea estilo, en contraposición al de Sarmiento, que pretende construir un texto útil para la derrota del rosismo, sería simplificador afirmar una polaridad irreconciliable que ignora «un juego intercambiable según las circunstancias» (Yahni 1990: 15). La cuestión es mucho más compleja, ya que *Facundo* está atravesado por un deseo que contradice su fin utilitario de valorar la barbarie en su sentido estético. El gaucho es para Sarmiento un elemento de fascinación y recreación estética. Así, Piglia sagazmente postula que Sarmiento «busca el grado de esteticidad en ese vacío por el cual el texto se propone como contrario a cualquier expectativa de una sociedad que tiene a la utilidad como elemento central» (2016a: 15). La barbarie es al mismo tiempo una *ideología estética y una ideología política*. Y esa tensión define el valor de toda la literatura argentina. Repito: «Cuando esa escisión se logra soldar [–*civilización y barbarie*–] se producen los grandes textos de nuestra literatura» (1998: 24).

En esa hibridez genérica que caracteriza la escritura de *Facundo* se cruzan, al menos, dos discursos: el de la historia y el de la literatura. La obra nace –como apunta Julio Ramos (1989)– de un vacío histórico en el que el lenguaje busca en la representación literaria, en su adentro y no en la exterioridad de otros discursos, las formas posibles para una historia americana. De esta manera, en su escritura la historia necesita del discurso literario para describir «las grandiosas escenas naturales» (Sarmiento 1990: 75) que resultarán «de la lucha entre civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia» (75). Sarmiento encuentra una manera de narrar en donde la literatura estructura el discurso histórico de la nación porque la historiografía europea no le sirve como modelo. Le parece, escribe, «el remedo de la Europa y nada que me revele de la América» (1990: 49). Entiende que la historia americana es un proceso de traducción entre distintos códigos heterogéneos que deben conseguir crear «un cuento forjado sobre ciertos datos ciertos [...] en que aparece el personaje con su traje, sus ideas, su sistema de obrar» (1990: 50). De ahí el uso de la biografía como historia, pues es consciente de que la escena histórica cobra representación vital a través de las historias personales y familiares: «A la historia de la

familia se sucede como teatro de acción i atmósfera, la historia de la patria» (Sarmiento 1998: 199). En la práctica crítica de separarse de la historiografía más ortodoxa, encuentra el estilo americano, ese espacio en el que, dirá Piglia, «la ficción se subordina al uso político del lenguaje, pero la ficción, construye el escenario para que entre la palabra política» (1998: 22). Por ello, Piglia añade que «la distancia estética entre Sarmiento y Flaubert es menor que la distancia que hay desde el punto de vista de la posición social de sus poéticas» (2016a: 15). Para Sarmiento la historia se convierte en dramatización de los acontecimientos. Hay una apertura en el discurso de la historia, una fuga, por la que entran elementos excluidos: adornos, recursos estilísticos y formas novelescas.

La distancia entre Flaubert y Sarmiento estaría en un elemento extrínseco a la literatura. Mientras en Francia la ficción se asocia al ocio, es autónoma, en Argentina «no tenía lugar, salvo como escritura privada, secreta» (1998: 22). De ahí que *El matadero* de Echeverría, escrito en 1838, permaneciera inédito más de 30 años hasta su publicación en 1871. Como bien explica Bürger (1974), la literatura europea logra un espacio autónomo cuando se separa del clero y la nobleza. En Argentina el problema de la autonomía será concebido de forma muy distinta porque se trata de crear una literatura separada, no de la política y otras prácticas, como vemos, sino de la literatura española. La autonomía en la literatura argentina trataría, por tanto, de la emancipación de la tradición colonial: «la literatura nacional es una fuerza autonomizadora» (Piglia 1998: 21). Pero, a cambio, «esa literatura emancipada se construye en alianza con la literatura extranjera (ya autónoma): la literatura francesa como literatura mundial» (Piglia 1998: 21). Así, la literatura argentina nació hermanándose a la francesa.

Segunda modernidad: la autonomización del campo. Macedonio y Borges

Cuando Piglia publica en 1998 «Sarmiento escritor», está ampliando las ideas centrales de su texto crítico fundacional «Notas sobre *Facundo*» (1980) para volver de nuevo al contexto de la dictadura argentina (1976-1983) en la que el texto fue escrito. «Hablar de Sarmiento escritor es hablar de la imposibilidad de ser un escritor en la Argentina del siglo XIX» (1998: 19). Con estas palabras inicia su artículo. La analogía es evidente: en aquella época, como sostiene de Diego, no se puede ser solamente un escritor, puesto que «los setenta [y de ahí hasta la democracia] se caracterizaron precisamente por una supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el campo político» (2001: 25). El escritor debía ser al mismo tiempo un intelectual y un revolucionario. De ahí la afirmación de Piglia: «Si el político triunfa donde fracasa el artista, podemos decir que en la Argentina del siglo XX la literatura

solo logra existir donde fracasa la política» (Piglia 1998: 19). Es significativo, como se sabe, que el libro de Diego se titule, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* Pregunta explícita con la que el personaje de Renzi en *Respiración artificial* (1980) alude a la condición de exiliados y desterrados de los escritores del siglo XIX: «José Hernández, prófugo, Mansilla, desertor, Sarmiento, exiliado» (1998: 19). Y ahora, de nuevo, su propia generación *perdida en la diáspora*. De este modo, *Facundo* funciona como un código velado de referencias y hace ver que Argentina es un país truncado continuamente por los avatares políticos. Muestra, en definitiva, que los escritores están condenados a narrar una y otra vez el origen. Sarmiento y Rosas *todavía están ocurriendo* (Contreras 2012: 14). Idea que, dicho sea de paso, señaló Borges en el prólogo de *Recuerdos de provincia* con motivo de la barbarie acontecida en la II Guerra Mundial: «La peligrosa realidad que describe Sarmiento era, entonces, lejana e inconcebible; ahora es contemporánea» (1998: 12). La dicotomía *civilización y barbarie* esta siempre reactivada en el presente de la historia, de ahí que el debate sobre la función del escritor en la sociedad sea un tema en tensión que articula toda la literatura argentina. Cuando Piglia afirma que en *Facundo* «la dimensión ficcional actúa como instrumento de verdad» y que, por tanto, «La eficacia de la palabra está ligada a la verdad» (1998: 30), podemos pensar también en *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh e, incluso, en *Respiración artificial* (1980) del mismo Piglia. Cualquiera de las dos obras, como el Pierre Menard, reescriben el texto fundacional y, al mismo tiempo, lo refundan.

Teniendo en cuenta esta concepción particular de lo que es la autonomía en este campo literario específico, nos preguntaríamos entonces quién sería el escritor argentino que encarna la autonomía plena de la ficción en este segundo momento de la modernidad en el que el debate central que dominó a partir de los años 60 será la oposición entre el artista y el intelectual comprometido. Al respecto, escribe Piglia:

> Lo que quiero que quede claro, lo que quiero esquematizar es esto: a mi juicio la resolución del problema de los intelectuales y la revolución se plantea a nivel político, en las relaciones de ese intelectual con las organizaciones revolucionarias. Lo contrario de eso es lo que yo llamaría "el aislamiento y la separación". Es el independentismo, el francotirador, la resolución moralista, individual (Piglia 1972a: 65).

Piglia y otros críticos aprovecharon la dominante antirrealista de los años de la dictadura para poner en el centro de la literatura contemporánea al vanguardista Macedonio Fernández, además de situar a Arlt al lado de Borges[9]. Así, Noé Jitrik dedica un tomo completo de su *Historia de la crítica*

9 A partir de la conciliación en *Respiración artificial* de las figuras de Borges y Arlt, y de su

literaria argentina a la figura vanguardista de Macedonio, desplazando el lugar central de Borges como epítome de la modernidad y considerándolo un producto creado por el mismo Macedonio[10]; Ricardo Piglia utilizará *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio como hipotexto en *La ciudad ausente* (1992), impartirá cursos en torno a su figura (syllabus 1992), realizará junto con Andrés di Tella el documental *Macedonio Fernández* (1995), y publicará ensayos como «Notas sobre Macedonio en un diario» (*Formas breves*, 2000) en los que la poética del vanguardista funciona como punto de irradiación hacia otros sentidos e interpretaciones de la cultura argentina. Estos críticos liberan su interpretación dominante como autor excéntrico que produjo una obra críptica y encapsulada para situarlo representante de una literatura autosuficiente y autónoma. Macedonio encarna, así, la posibilidad de una literatura que circula libremente y escapa del control, de la censura y de la estandarización de la experiencia. Si la literatura –dirá Piglia– es forma privada de la utopía, Macedonio construye una literatura que está fuera de toda organización revolucionaria y, de esta manera, se postula como una utopía de orden social que se opone a todo tipo de institucionalización. Es una literatura que, por el hecho de ser una autonomía plena, por estar sujeta a la clandestinidad, posee una potencia defensiva.

Borges o del anacronismo y la superación del atraso

Más que los historiadores de la literatura o los críticos literarios han sido los escritores los que han pensado la situación de atraso y desfase de la modernidad argentina buscando otros criterios de periodización. Gran parte de la importancia de Borges como escritor central de la modernidad hispanoamericana (y también mundial), reside precisamente en que inventó un modo de leer que permitía realizar planteamientos temáticos alrededor del concepto de 'anacronía'. Alteró las jerarquías para que la literatura argentina dejara de tener un lugar marginal y desplazó las influencias de los grandes novelistas europeos. Esa nueva manera de escribir y de leer «implica una auténtica revolución –tan sustancial como discreta porque tardó en ser asimilada– dentro del lenguaje de la creación» (Oviedo 2012: 15-16). Premat en *Non nova sed nove* (2018) sitúa en el centro de su ensayo a Borges y Barthes

compilación de textos titulada *Polémica sobre el realismo*, se propone a Arlt para la literatura argentina como un nuevo modo de «realismo revolucionario» en el que la percepción de la realidad –la mirada arltiana, diríamos– descubre la experiencia histórica (Piglia 1972b: 165).

10 Se trata de la primera historia crítica de la literatura argentina que está estructurada en función de problemas específicos del campo literario argentino, alejándose de los clásicos patrones cronológicos. Es capital para el tema que nos ocupa señalar que solo dos de los doce volúmenes que abarca esta historia están referidos a figuras de autor, y que éstas son justamente las que marcan, según Jitrik, dos concepciones nuevas de la literatura: Sarmiento y Macedonio Fernández (dirigidos por Ricardo Piglia y Roberto Ferro respectivamente).

como dos escritores que rechazan la cronología como principio regulador de la historia literaria y postula que «las lecturas de ninguno de los dos se dejan encasillar en la Literatura vista como una institución surgida a comienzos del XIX» (2018: 34). Borges nos enseñó a través de sus cuentos y ensayos a leer los textos fuera del tiempo, de un modo *transhistórico*, superando la situación de desfase de la literatura argentina y colocándola al lado de las grandes tradiciones europeas. Sin embargo, consideramos que fue Ricardo Piglia, siguiendo la estela de Borges, el escritor argentino que de modo más explícito ha puesto en marcha la señalada operación de lectura borgeana. Para Piglia, la periodización no es una norma rígida, pues entiende que cualquier texto es un entramado de discursos en una red de conexiones múltiples, donde se conforma la intertextualidad que trasciende cualquier corpus literario para colocar al texto en el contexto presente, siempre actual, del lector. Un presente que, además, actúa como eje estructural del hecho literario y anula las jerarquías entre centro y periferia. Dicha simultaneidad no es otra cosa que una mirada anacrónica en la lectura, un modo específico de leer que tiene la capacidad de anular el concepto de época y, con ello, también la sistematización a la que es sometida la literatura en el *continuum fluir* de la historia. Anota en su diario de 1968:

> Octavio Paz se equivoca en *Corriente alterna*, no se trata de afirmar que nuestro arte es «subdesarrollado», sino que nuestra manera de entender el arte lo es, quiero decir, un modo de ver colonial, deslumbrado por ciertos modelos. En la literatura argentina ese momento recorre la historia hasta Borges: desde el principio la literatura se sentía en falta frente a las literaturas europeas (Sarmiento lo dice precisamente y Roberto Arlt lo dice irónicamente: «¿Qué era mi obra, existía o no dejaba de ser uno de esos productos que aquí se aceptan a falta de algo mejor?»). Recién a partir de Macedonio y de Borges nuestra literatura –en nuestra generación– está en el mismo plano que las literaturas extranjeras. Ya estamos en el presente del arte, mientras que durante el siglo XIX, hasta muy avanzado el siglo XX, nuestra pregunta era: «¿Cómo estar en el presente? ¿Cómo llegar a ser contemporáneo de nuestros contemporáneos?». Nosotros hemos resuelto ese dilema: Saer o Puig o yo mismo estamos en diálogo directo con la literatura contemporánea y, para decirlo con una metáfora, a su altura. (2016b: 27)

Según Piglia, no habría un atraso ni de la literatura ni de la crítica argentina, el problema está en el modo de leer porque, desde un polo modernizador, Hispanoamérica ha aprendido a leer desde series de deudas y atrasos. En otro momento de sus diarios de 1969 sostiene que su generación ha logrado romper con la autorrepresentación de inferioridad con la que se concebían sus antecesores. Y enfatiza que el asunto no refiere a relaciones objetivas entre culturas diferentes sino a la configuración subjetiva. Lo que ha cambiado es el criterio de valoración, la forma de lectura: «ya no mira-

mos a las otras literaturas o a los escritores extranjeros como si tuvieran más oportunidades que nosotros» (2016b: 68); «Hoy cualquiera de nosotros se siente ligado a Peter Handke o Thomas Pynchon, es decir, *logramos ser contemporáneos de nuestros contemporáneos*» (2016b: 172-173).

Piglia se hace una pregunta esencial: «¿Cómo estar en el presente? ¿Cómo llegar a ser contemporáneo de nuestros contemporáneos?». Responder a ello implica definir algo que no sabemos muy bien qué es aunque, ineludiblemente, «todos somos fatalmente contemporáneos» (Borges 1925). Al respecto, el filósofo Giorgio Agamben ha definido al artista contemporáneo como aquel que

> pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo (2008: 1).

Si pensamos en las condiciones y particularidades del escritor latinoamericano como aquel que, por nacer demasiado tarde o demasiado pronto, no es nunca de su tiempo y vive en la grieta, el escritor latinoamericano es fatalmente contemporáneo, porque su condición de contemporáneo reside en su «desconexión» y «desfasaje», como señala Agamben. En este sentido, podríamos afirmar que es el más contemporáneo de sus contemporáneos, pues, como advirtió Sánchez Prado (2006), el problema que recorre toda la literatura argentina –su dependencia de la literatura europea, sus búsquedas por emanciparse y crear una literatura autónoma– llama la atención al modo en que ya se adelantó al debate de la Literatura mundial[11]. Además, Agamben señala que otra de las condiciones del escritor contemporáneo es su capacidad de leer y usar la historia en función de sus necesidades y su experiencia. Escribe Agamben:

> Contemporáneo es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de citarla según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder (2008: 3).

A la luz de las palabras, se comprende mejor la contemporaneidad de Macedonio y Borges de la que habla Piglia. A partir de estos autores, la lite-

11 «Ahora pensamos que esa localización no nos impide establecer contactos directos con el estado presente de la cultura. Estamos en sincronía por primera vez con la cultura contemporánea» (Piglia 2016a: 72).

ratura argentina se encuentra por primera vez en sincronía con las grandes literaturas.

¿Tercera modernidad? Ser contemporáneos *ahora*

En una primera mirada ingenua o acomodada a los tiempos, podríamos pensar que en tiempos de mundialización, aun cuando Contreras afirmara que la pregunta sobre la literatura nacional ya no les interpela con la misma fuerza con la que lo hizo en los años 80 y 90 (2012: 11); aun cuando los estudios en boga de Literatura mundial imponen una lectura desterritorializada de las obras literarias y los críticos sostengan que el debate sobre la relación de atraso con respecto a la literatura europea hoy no tiene sentido (Aínsa, 2010), han aparecido durante el último año ensayos que, desde una perspectiva local, sacan a relucir la persistencia de estos temas en la literatura argentina contemporánea: *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina* (2021), de Martin Kohan; *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (2021), de Julio Premat; y, *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos xx-xxi)* (2021), de José Manuel González Álvarez. En la emergencia de estos estudios late la importancia primera de examinar y comprender las particularidades y mutaciones de una literatura que se pretende en fuga y emplea todo su arsenal de resistencia para combatir los cambios y alteraciones en las prácticas que el sistema de globalización capitalista está produciendo en el *circuito de la cultura* (Johnson 1983). Estos autores subrayan la vigencia en el campo literario argentino de lo que podríamos llamar *vanguardias anacrónicas y nostálgicas* en autores que, de algún modo u otro, invocan y constatan gestos, protocolos, referencias y posturas que forman parte de la tradición vanguardista de los años 1920 y 1960: César Aira, Héctor Libertella, Damián Tabarovsky, Mario Bellatin, Pablo Katchadjian, Félix Bruzzone, Alan Pauls, Dalia Rosetti, Hernán Ronsino, Daniel Guebel, Marcelo Damiani, Gabriela Cabezón Cámara, María Moreno y, por supuesto, entre otros, el propio Martín Kohan. Los tres coinciden en señalar a autores que se mueven desde las múltiples formas del realismo hasta la subversión más insolente, pero a los que, sin embargo, les acecha el *fantasma* de la vanguardia (Tabarovsky). Así, confirman con acierto que no estamos ante un nuevo momento, ante una bisagra de una nueva conceptualización de la literatura en la modernidad, sino ante una *permanencia* de la vanguardia, como ya apunta Kohan en un título de resonancias trotskistas –*La revolución permanente* (1928-1931)–, en la que ésta hoy se ha vaciado de sus sentidos históricos para resignificarse (Premat 2021), desplazarse de la idea de vanguardia como algo que ha fracasado (Bürger 1974) y volver a historizarse desde un presente en el que el mercado ha absorbido como una moda la exaltación del descentra-

miento, de la marginalidad y la periferia (Aínsa). «La vanguardia no es algo que conocemos y definimos una vez por todas, [...] es, más bien, algo que sigue requiriendo definiciones y esfuerzos de comprensión» (Premat 2021: 10), especialmente, cuando queremos saber en qué coordenadas históricas situamos tal concepto. Porque lo que parecen tener en común estos tres estudios es que, independientemente de que cada uno destaque el peso de un movimiento o figura concreta, la vanguardia parece haberse convertido en una tradición constante en la narrativa argentina actual. «Las nuevas tecnologías no proveyeron una nueva literatura, no en el sentido recalcitrante que las vanguardias consagraron» (2021: 186), sostiene Kohan. Por tanto, se trata de una vanguardia que trae al presente, que lo problematiza a través del anacronismo, no como una ruptura, sino como una consolidación con la tradición. Si «lo nuevo es lo nuevo porque es lo inesperado» (Paz 1974: 17), hoy lo nuevo ya no es posible, a menos que, en lugar de cambio, estemos hablando de resistencia.

Desde luego, los críticos y estudiosos estamos anclados en nuestro presente para poder vislumbrar los cambios que nos acontecen. Sin perspectiva histórica, solo unos pocos han gozado de la clarividencia de su época. No sabemos *qué será la literatura*, pero sí podemos advertir hacia adónde se dirige la crítica –desde dónde leemos– porque hay en estos tres críticos una figura tutelar que sigue dominando la interpretación del campo literario argentino y se proyecta hacia el futuro: Ricardo Piglia. No olvidemos que Premat inicia su ensayo partiendo de una escena de *Las tres vanguardias*, un seminario que se impartió en los años 90 en la Universidad de Buenos Aires. El gesto de publicación en 2016 por Eterna Cadencia insiste en la relevancia y actualidad del planteamiento. Un curso al que Kohan asistió como alumno y del que, podemos afirmar, es un fiel declarado heredero. Ambos críticos, además, adoptan la postura reactiva de Piglia contra el auténtico vanguardista de la época, Osvaldo Lamborghini, al que, desplazan y prácticamente omiten en su análisis. Algo más logra distanciarse González, el cual sí dedica un capítulo al autor de *El fiord*. No obstante, la interpretación y las estrategias de canonización de Macedonio que ejecutó Piglia ocupan también el centro del análisis. Aunque en ellos se aprecia la alargada sombra de Macedonio y Borges, las enseñanzas y los modos de leer de Piglia atraviesan la crítica de un modo ineludible. Piglia impone un modo de leer que es al mismo tiempo una forma de vida, una posición y una actitud frente al mundo. Una ética y una estética. Y, después de Borges, si hay algo nuevo en la literatura argentina es precisamente esa mirada pigliana frente a los textos y frente al mundo: «leemos de igual a igual, eso es lo nuevo» (2016b: 68). Esa es su operación crítica: hacer de la carencia un don. Toma de Sarmiento su estrategia de traducción cultural para nacionalizar, como bien se sabe, la cultura extranjera y emanciparse del boom latinoamericano –no de una cultura

colonial (Sarmiento)– que había construido una idea total de novela, como pretendía Carlos Fuentes, y una identidad homogénea de América Latina (Fernández 2018; Gallego 2019). Para Piglia, el debate de la contemporaneidad de las tradiciones está siempre en tensión implícita entre la literatura nacional y la literatura mundial (2016a: 16). Lo mundial se nacionaliza. Y es así como Piglia –y a partir de Piglia– la literatura argentina logra estar en el presente. Especialmente, a través de lo que llamó «la lectura del escritor»: un modo específico y estratégico de leer capaz de cambiar la jerarquía de los textos. La anacronía, entonces, como dispositivo de lectura, depende del poder del lector para encontrar *las relaciones y los afectos* entre los distintos textos de la historia. El pasado vuelve como una *vanguardia nostálgica* (Premat 2021; Fernández Cobo 2021) –«volvería una y otra vez sobre esta época, pero narraría todo en tercera persona» (Piglia 2016: 48): Piglia lee para hacer persistir una época, pero también para formular un linaje fértil de autores que están alejados en el tiempo y en el espacio y permiten, precisamente por el uso de ese anacronismo, «leer de igual a igual». En síntesis, su operación de anacronía no va en contra de la cronología de la historia, muy al contrario, se inspira, en gran parte, en las ideas del historiador Benedetto Croce –al que homenajea claramente en algunas de sus ficciones– para formular una historia por asociaciones. Desde esta perspectiva, el anacronismo es un gesto político que articula la marca de la modernidad argentina, la cual se va a concretar, en primer lugar, en la heterogeneidad de discursos en los que hay una relación irreconciliable de fuerzas y, en segundo lugar, en la mirada estrábica que define las dos autonomías y la doble temporalidad: un ojo mira a los bárbaros –a lo indígena, a la tradición gauchesca y a la herencia colonial–, el otro mira a la civilización –la literatura europea, la cita falsa, las atribuciones erróneas, la erudición, en definitiva, al *Aleph* de Borges. Esa interdependencia –estética y política– genera en el sistema literario argentino sus propias dinámicas de producción y recepción que no pueden ser abordadas desde un marco de interpretación europeo. De ahí que, desde Piglia, nos sea más fácil transitar por la incómoda transterritorialidad y acercarnos al no consensuado marbete de «Literatura mundial» cuando tratamos de periodizar la literatura hispanoamericana para hacerla más comprensible.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, *¿Qué es ser contemporáneo?*, Conferencia dictada en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, 2008. https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf (consultado el 02.01.2023).

Aínsa, Fernando, «Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia», *Revista Alpha*, 2010, pp. 55-78.

Borges, Jorge Luis, *Luna de enfrente*, Buenos Aires, Proa, 1995.
—. *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
—. «El escritor argentino y la tradición», *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, pp. 267-274.
Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1974.
Contreras, Sandra, «Las fundaciones de la literatura argentina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 743, mayo 2012, pp.11-24.
De Diego, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.
Eisenstadt, Shmuel N., «América Latina y el problema de las múltiples modernidades», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales Nueva Época*, Año LVIII, 218, 2013, pp. 153-164.
Esteban, Ángel, *Literatura Hispanoamericana. Introducción y antología de textos*. Granada, Editorial Comares, 1992.
Fernández Cobo, Raquel, *Ricardo Piglia: escritor, profesor y diarista. Una historia de la educación literaria como novela*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Almería, 2018.
—. «Nostalgia, utopía y complot: la lectura como práctica colectiva en la obra de Ricardo Piglia», *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, 2021, pp. 341-370.
Gallego Cuiñas, Ana, *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019.
González Álvarez, José Manuel, *Una trama familiar. (Auto)figuración y campo literario en Argentina (siglos XX-XXI)*, Madrid, Visor, 2021.
Gracia, Jordi & Domingo Ródenas de Moya, *Las dos modernidades. Edad de Plata y transición cultural en España*, Madrid, Visor, 2021.
Gramuglio, María Teresa, «Literatura argentina y literaturas europeas. Aproximaciones a una realidad problemática», *Revista del centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, UBA CEHELIS, 2004, pp. 11-27.
Johnson, Richard, «What is cultural studies anyway?», *Social Text*, 16, 1983, pp. 38-80.
Kohan, Martín, *La vanguardia permanente*, Buenos Aires, Paidós, 2021.
Larraín, Jorge, *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2005.
Ludmer, Josefina, *El género gauchesco; un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
Mignolo, Walter, «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad», en *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones de Signo, 2010.

https://monoskop.org/images/5/57/Mignolo_Walter_2009_La_colonialidad_la_cara_oculta_de_la_modernidad.pdf (consultado el 21.01.23).

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Pagni, Andrea, «Relecturas de Borges y Sur por la izquierda intelectual argentina desde los años ochenta: el caso de Punto de Vista», *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, 1994, pp. 459-65.

Piglia, Ricardo, «Hacia la crítica: Intelectuales y revolución, ¿conciencia crítica o conciencia culpable?», *Nuevos Aires*, 6, 1972a, pp. 3-82.

—. (comp.), *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972b.

—. «Notas sobre *Facundo*», *Punto de Vista*, 8, Buenos Aires, 1980, pp. 15-18.

—. «Sarmiento escritor», *Filología*, 31, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1998, pp. 19-34.

—. *Las tres vanguardias*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016a.

—. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona, Anagrama, 2016b.

Premat, Julio, «Contratiempos. Literatura y época», *Revista de Estudios Hispánicos*, 48, 2014, pp. 1-17.

—. *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismo y resistencias en la literatura contemporánea*, Italia, Quodlibet, 2018.

—. *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2021.

—. «Las preguntas de la historia literaria», *Cuadernos LIRICO* , 24, 2022. https://journals.openedition.org/lirico/12020 (consultado el 26.11.2022).

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

Ramos, Julio, «Saber del otro: escritura y oralidad en el Facundo de D.F Sarmiento», en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989, pp. 51-73.

Salvador, Álvaro y Rodríguez, Juan Carlos, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987.

Sánchez Prado, Ignacio M., «"Hijos de metapa": un recorrido conceptual de la literatura mundial (a modo de introducción)», *América Latina en la Literatura mundial*, 2006. https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/amc3a9rica-latina-en-la-e2809cliteratura-mundiale2809d-introduc3a7c3a30-de-ignc3a1cio-sanches-prado.pdf (consultado el 21.11.2022).

Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Edición de Roberto Yahni, Madrid, Cátedra, 1990.

—. *Recuerdos de provincia*, Prólogo y notas de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé, 1998.
Tabarovsky, Damian, *Literatura de izquierda*, Madrid, Periférica, 2010.
Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1995.