

Nota sobre la ficción crítica argentina

Nicolás Magaril

*Estaba leyendo crítica y (¿y?)
se me ocurrió una especie
de camaleón de texto.*

Oswaldo Lamborghini

La fórmula

La fórmula ficción crítica denota presencia y uso, de la crítica en la ficción y viceversa. El orden de los factores no altera el producto ni la dinámica de una combinatoria siempre única en su especie, y camaleónica, como dice Oswaldo Lamborghini, que se ubica en el espacio de intelección que engendra. La fórmula como tal parece haberse decantado en el vocabulario literario por su capacidad de síntesis y la elegancia con la que consigue dar cuenta de una práctica híbrida e indeterminada del lenguaje. La ficción crítica participa de un fenómeno mayor más reciente: el empleo de la idea y del vocablo ficción como prefijo conceptual para designar objetos de diversa índole en el campo de los estudios culturales que presupongan la dimensión imaginaria de su articulación de sentido. Más acotadamente, la historia literaria registra fórmulas afines a la de la ficción crítica. Se habla por ejemplo de poema crítico, de crítica lírica, de relato crítico, de literatura crítica; de ficción ensayística, de ensayo ficcional, de ficción teórica o de ficción especulativa; se han acuñado neologismos como el de “cricción” para los textos y propósitos de la revista *Líteral* (Mendoza 2011); o combinaciones más idiosincráticas como la “metafísica fantaseada” de Macedonio Fernández.

Se podrían ir enumerando cuatro características: 1) la virtualidad de la ficción crítica, su carácter virósico de vivir del metabolismo de géneros ajenos; 2) su recursividad; según Nicolás Rosa la ficción crítica tiene una “organización quiasmática” (1999 341); 3) su irreductibilidad: en estado puro, en su punto de cocción mallarmeana, la ficción crítica no

disminuye ningún componente en favor de la preponderancia de ningún otro; 4) su carácter intempestivo, en tanto suele suceder como no estaba previsto que lo hiciese. Lo cual sugiere algo del orden del sentimiento todoroviano de lo fantástico: no un algo sino un cuando, una duración intelectual doblemente amenazada por los imperativos gnoseológicos de la razón y la fantasía. La ficción crítica hace series de tipo rizomático y sus realizaciones históricas van revelando estructuras de parentesco que intentaremos considerar en el presente trabajo.

La premisa de la cosmovisión tlöniana, la postulación del ficcionalismo, se presenta a lo largo de esta historia. En el pasaje sobre las doctrinas de los metafísicos de Tlön se cita el título de un libro en alemán, sin el nombre del autor, *Philosophie des Als Ob*, del cual podemos citar la traducción al inglés: *Philosophy of 'As if'. A System of Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind* (1911) de Hans Vaihinger, miembro del Círculo de Viena al parecer no totalmente admitido por los otros miembros del Círculo en cuestión (Fine 1993). Suponemos que a Borges le debió haber llamado la atención el concepto de ficción científica más que el de ficción estética, que Vaihinger despacha rápido para ocuparse detalladamente del primero. Vaihinger es un epistemólogo heterodoxo que examina ficciones metodológicas, no necesariamente sujetas a verificación como las hipótesis, potencialmente contradictorias pero insoslayables en la evolución cognitiva de la especie humana. Lo que está a nuestro alcance es el título del tratado, el sonoro *Als Ob, como si*. En este sentido la ficción crítica se parece a la simulación de un original que se perdió de vista. Comentando el pasaje aludido del cuento de Borges, Beatriz Sarlo señaló que el como si “produce situaciones narrativas a través de la combinatoria de posibilidades abiertas por una estructura potencial” (145), que sería una definición estructural de ficción crítica no solo borgeana. Vaihinger constituye además un capítulo de la relación de Borges con el nominalismo. En el prólogo a la reedición 2009 del clásico de Jaime Rest sobre el tema, Maximiliano Crespi habla de la “ficción crítica” en Borges porque “lo primero que tambalea y se vuelve inestable es el propio espacio de enunciación de la crítica, que se descubre ante la ficción de su propio fundamento” (2009a 17). Cabe retener la idea de ficción como fundamento inestable del espacio de enunciación de la crítica, y de la crítica como fundamento inestable del espacio de enunciación de la ficción, que genera la dinámica de este tipo de escritura cualquiera sea el género o la combinación de géneros parasitados. En *Aquí América latina* Josefina Ludmer establece los términos de su propia ficción especulativa todavía en línea con la filosofía del

Als Ob: un “género literario que se mueve en el como si, el imaginemos y el supongamos: en la concepción de una pura posibilidad” (10).

La ficción del crítico

Los textos que son ficciones críticas porque su protagonista es un crítico literario son obritas morales sobre mártires interesantes del talento de otro, desquites de lectores que escriben desprovistos de la autoridad del poeta, la legitimidad del novelista, las garantías del académico o las banderas del cronista. Hay muchos ejemplos y cada cual tendrá sus favoritos, pero el arquetipo de estos adultos disfuncionales muy probablemente sea el narrador de “La figura en el tapiz” de Henry James, incluido el matrimonio de literatos con el cual este narrador se complica en un triángulo en cuyo centro está la adivinación del secreto atroz o banal del objeto de estudio y devoción que los atraviesa. Otro caso extremo de este tipo de criaturas es el editor desautorizado, anotador infiel, rey exiliado, catedrático e impostor inverosímil de *Pálido fuego* de Nabokov. Entre el personaje de James y el de Nabokov se establece la supremacía no de Pierre Menard, sino de su *factótum*, el narrador anónimo ligeramente antisemita que sale a reivindicar la memoria de escritor francés de las inexactitudes perpetradas por Madame Henri Bachelier, que es el verdadero protagonista de la ficción crítica por antonomasia del siglo XX. La ficción crítica borgeana es una haraganería, para usar una palabra de él, y en alguna medida se basa en la distinción entre teoría, plan y ejecución de la novela, que Borges aprendió de Macedonio Fernández o que en todo caso descubrieron juntos. En 1921 imaginaron y tal vez redactaron partes de una novela que se iba a llamar *El hombre que será presidente*. La novela nunca se ejecutó y su discusión fue parte de una especie de intervención urbana a propósito de la candidatura, “jocosería” como dice Adolfo de Obieta, de Macedonio a presidente¹. Borges hizo circular un par de versiones de la idea y Macedonio recicló después algunos de sus elementos en el *Museo de la novela de la Eterna*. Tan errado no andaba el riojano que fue presidente cuando dijo haber leído las

¹ Véase una reconstrucción detallada de ese episodio en “Macedonio, ¿presidente?” de Carlos García (2016).

novelas de Borges. Que no las hubiese ejecutado (lo cual no se condice, de nuevo borgeamente hablando, con la brevedad de la vida) no significa que no las hubiese concebido: la novela alegórico-policial del abogado Mir Bahadur Alí de Bombay, por ejemplo, la novela regresiva ramificada y las otras de Herbert Quain, la novela laberinto de Ts'ui Pên o la novela en primera persona cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en contradicciones sobre cuya ejecución conversan Borges y Bioy Casares en una quinta de la calle Gaona en Ramos Mejía al comienzo de "Tlön".

En 2010 se publicó el relato de Enrique Vila-Matas titulado "Chet Baker piensa en su arte (Ficción crítica)". Es el momento en el que la fórmula cristaliza y se anticipa. La contratapa de la edición Debolsillo asegura que el autor español "propone un nuevo género, el de la ficción crítica". Vila-Matas no desestima los componentes de la ficción crítica como ficción del crítico: hay un crítico literario (que pasa de la primera a la tercera persona para terminar oscilando entre las dos), una escena de escritura (en Turín con reminiscencias de otros insomnios célebres en esa ciudad como el de Joseph de Maistre), la idea de corregir la radicalidad de Joyce —lo Finnegans— con la legibilidad de Simenon —lo Hire—, y viceversa; y en definitiva la pregunta por la imposibilidad de cierto tipo de escritura: "¿Hago qué? A decir verdad, nada, salvo ensayar cómo sería la ficción crítica si hiciera ficción crítica" (269). Más que proponer un género nuevo Vila-Matas lo cancela.

La parte del fantasma

Un momento fundacional de la ficción crítica en este sentido es el capítulo nueve del *Ulises*, la exposición de Stephen Dedalus acerca de *Hamlet* en la oficina del bibliotecario cuáquero de la Biblioteca de Dublín, concretamente de un presupuesto de transposiciones biográficas según el cual Shakespeare no es Hamlet, como sería de suponer, sino el fantasma del padre. Está documentado que él mismo hacía la parte del fantasma en las representaciones de la obra: "*It is the ghost, the king, a king and no king*", dice Stephen, "*and the player is Shakespeare who has studied Hamlet all the years of his life which were not vanity in order to play the part of the spectre*" (241). Hamlet sería Hamnet, el hijito fallecido del dramaturgo y la Reina sería Ann Hathaway, su esposa. La teoría de Stephen se presenta como deducida de una

cláusula del testamento de Shakespeare desatendida por la crítica, en la cual éste le deja a la esposa su segunda mejor cama. Un detalle (el de segunda mejor) “lo suficientemente provocativo”, dice Harold Bloom, “como para ser permanentemente irresistible” (426). La exposición se desarrolla entrecortada por otros temas, fragmentos de monólogo interior y comentarios de los presentes. Además de Stephen Dedalus y de Lyster, el bibliotecario, están John Ellington y el poeta A.E. La intervención de este último, como veremos en seguida, es clave. Después llegan un tal Mr. Best y Mulligan, y hay también una aparición tardía de Leopold Bloom, significativa a juzgar por la cuestión de la paternidad, que él mismo proyecta sobre Stephen con el correr del día. El capítulo nueve deja establecida su propia ascendencia literaria, a propósito de padres fantasmas, y en consecuencia de toda la ficción crítica moderna en cualquiera de sus versiones, la que se remonta a Mallarmé. René Girard dice que la función del “preludio francés” del capítulo nueve es “entronizar a Mallarmé como santo patrón de Stephen” (339). Quedaría configurada una triple alegoría de filiaciones cruzadas: respecto del padre de Hamlet (Shakespeare), del padre de Stephen (Leopold) y del padre de su teoría de *Hamlet* (Mallarmé).

Pero no es Stephen sino el poeta A.E. el que trae a colación el “poema en prosa” de Mallarmé sobre *Hamlet*. Se sabe que A.E. es George Moore *à clef*, uno de los traductores ingleses de los “Poemas y anécdotas” a los que Mallarmé le agradece en la nota bibliográfica que agregó al final de *Divagaciones* (1897), también decisiva desde nuestro punto de vista y a la que volveremos más adelante. En un momento de la reunión A.E. recuerda los textos de Mallarmé que Stephen MacKenna le había hecho conocer en París:

-Mallarme, don't you know, has written those wonderful prose poems Stephen MacKenna used to read to me in Paris. The one about Hamlet. He says: il se promene, lisant au livre de lui-même, don't you know, reading the book of himself (239).

Si hubiese que elegir *la pose* de la ficción crítica moderna, parafraseando a Sylvia Molloy (2012), sería esa escena de lectura en abismo del Hamlet mallarmeano evocado por A.E. en el capítulo del *Ulises* “leyendo el libro de sí mismo”. Pero textos como el “Hamlet” de Mallarmé no serían puntualmente poemas en prosa sino poemas críticos. La noción de poema crítico es la primera conjunción conceptual en favor de la forma de discurso y conocimiento nunca idéntica a sí misma que llamamos ficción crítica y que, a pesar de la

gravitación que tuvo para la literatura moderna, está escondida en la nota bibliográfica al final de *Divagaciones*. El poema crítico al que se refiere A.E. forma parte de la sección “*Carayonné ou téatbré*” y está en sintonía con los que Mallarmé había publicado en la *Revue Blanche* a lo largo de 1895 con el título de “Variaciones sobre un tema”, los cuales redistribuyó después en otras secciones del libro. En la nota Mallarmé hace saber la extrañeza que en una revista experimental como la *Revue Blanche* produjo la discontinuidad de esas nuevas piezas de escritura hechas de párrafos más o menos extensos, de fraseo por momentos laberíntico (con leer una buena traducción alcanza para percibirlo), separados por blancos tipográficos inusuales. Mallarmé consideraba que ese espacio desnudo entre los párrafos eran puntos de iluminación desde los cuales pudiera irradiar una nueva forma que se juegue entre el lirismo y la investigación. Hay un pasaje puntual de la nota en cuestión donde el poema en prosa *deviene* poema crítico. Citamos por la traducción de Barbara Johnson: “*The discontinuities of the text, one will be relieved to know, fit into the text’s meaning, and blank space is inscribed only at its points of illumination: a new form, perhaps, comes out of it, timely, permitting what was long called the prose poem, and our research, to become, with a new joining of words, the critical poem*” (2007 287).

Si la disertación de Stephen sobre *Hamlet* establece la genealogía moderna de la ficción crítica como ficción del crítico y la escena de lectura del *Hamlet* mallarmeano evocado por A.E. es su pose fundacional, su manifiesto sería “Crisis de verso”, poema crítico que integró la serie de variaciones publicadas en la *Revue Blanche* en 1895 y que Mallarmé incorporó a *Divagaciones* dos años después². “Crisis de verso” es un texto para uso local sobre el nuevo estado de la lengua nacional, rico en guiños y homenajes. Mallarmé habla del “caso francés”, de las posibilidades que se abrían para la prosodia francesa en general y en especial para el alejandrino – “cadencia nacional”, “viejo molde cansado” – inmediatamente después de la muerte de Víctor Hugo. El verso francés esperó “con respeto” aclara Mallarmé, la muerte del poeta. Empieza con una escena libresca típicamente mallarmeana, los reflejos del tornasol de una cortina de perlas sobre las encuadernaciones de la biblioteca en una tarde de lluvia. “La literatura sufre aquí”, dice entonces, “una crisis exquisita”. La crisis precipitada por la muerte de Víctor Hugo ha precipitado en consecuencia una “alta libertad adquirida”.

² Citamos por la traducción de *Variaciones sobre un tema* realizada y prologada por Silvio Mattoni (2016).

El mundo de las formas experimenta una expansión inédita, rebosa de “deliciosas aproximaciones”, “infracciones voluntarias”, “ideas fraccionadas”, “dispersiones volátiles”, “polimorfías”, “desapariciones vibratorias” y “elocutorias”. La lengua “se escapa” dice Mallarmé (2016 25-36): esa sería la lengua utópica de la ficción crítica. La ficción crítica no suele darse en verso propiamente dicho aunque en más de un caso sus mecanismos incorporen poemas, pero se suscita en la encrucijada histórica de la crisis mallarmeana.

La ficción crítica argentina

Mientras que en París Mallarmé da con el poema crítico en Buenos Aires José María Gutiérrez estaba dando, directa o indirectamente, con una forma no menos novedosa de la crítica. Lo que estaba en el centro del texto de Gutiérrez era, también, la tragedia de un joven brillante atrapado en un escenario de política sangrienta. El Hamlet de Mallarmé es el Echeverría de Gutiérrez. Nos referimos a la “Advertencia” a la primera publicación de “El matadero” en la revista *El Río de la Plata* (1871). En el año 2009 Claudia Roman y Patricio Fontana hicieron una lectura de la “Advertencia” de Gutiérrez en términos de “ficción crítica”. Esa lectura abrió una genealogía fecunda para pensar los orígenes anacrónicos y el devenir cronológico de la ficción crítica argentina. Gutiérrez se había adelantado al concepto de ficción crítica para explicar un texto que se adelantaba al concepto de ficción pero que era publicado con un retraso de más de tres décadas y que tal vez nunca existió. Las temporalidades heterogéneas quedan establecidas en esa instancia inaugural. Gutiérrez tenía que dar cuenta de la legibilidad del manuscrito de “El matadero” en sentido caligráfico y político. Un manuscrito acerca del cual, como quedó demostrado por Emilio Carilla (1994), no hay *ningún* testimonio en el entero acervo argentino del siglo XIX, salvo por supuesto lo que Gutiérrez asegura del mismo en la “Advertencia”. Roman y Fontana trabajan a partir de la idea de que Gutiérrez crea una escena de escritura que sostiene su interpretación del relato: “la postulación de una ficción crítica”, escriben, “no es únicamente un ejercicio imaginativo: enunciarla es el modo de establecer –o de imponer– el protocolo de lectura del texto” (132). Destacan que, aunque “se cuida de mantener la ambigüedad respecto de esta cuestión, [Gutiérrez] sugiere que Echeverría habría escrito ‘El matadero’ *en* el matadero” (130). Una

pose fundacional de la ficción crítica argentina es el Echeverría de Gutiérrez escribiendo en tiempo real en el matadero:

La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar *sui generis* de nuestros suburbios donde se mataban las reses para consumo del mercado, y a manera del anatómico que domina su sensibilidad delante del cadáver, se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito (...) El poeta no estaba sereno cuando realizaba la buena obra de escribir esta elocuente página del proceso contra la tiranía. Si esta página hubiese caído en manos de Rosas, su autor habría desaparecido instantáneamente. El conocía bien el riesgo que corría, pero el temblor de la mano que se advierte en la imperfección de la escritura que casi no es legible en el manuscrito original, pudo ser más de ira que de miedo (213).

Nunca se encontró, entonces, el manuscrito original y no hay más datos que aquellos que proporcionó el albacea. Tal vez Gutiérrez zurció y tal vez retocó y morigeró un nuevo texto hecho de otros hallados en el archivo del amigo. Tal vez el original es lo que vino después del arreglo de papeles que lo hizo posible. Es significativo que él mismo diga que el manuscrito casi no es legible, lo cual es casi nada legible para los estándares de un manuscrito. Roman y Fontana interrogan la noción de autoría que rodea al clásico. Hay entonces una escena de escritura en la que Echeverría habría redactado “El matadero” a mano alzada, *in situ* y urgido por el nerviosismo de que lo encuentren los mazorqueros³. Estamos en los meses que desencadenaron efectivamente el llamado terror de octubre de 1840. Hay una escena de lectura, la del propio Gutiérrez descifrando retrospectivamente en la taquigrafía indignada y rápida de Echeverría la línea de la violencia política y de la escritura argentina.

La ficción crítica acá sería el espacio verbal imaginario en el que se van posicionando escenas de lectura y escenas de escritura en las que, como escribió Ricardo Piglia en su última gran ficción crítica titulada precisamente *El último lector*, “cristalizan redes de toda la cultura argentina” (2005 32). Sarmiento traduciendo a sí mismo a Walter Scott en las minas de Copiapó o haciendo un grafiti político en francés en los baños de Zonda. Mármol escribiendo con palitos de yerba carbonizados su primer poema contra Rosas en las paredes

³ En *Los cautivos* (2000) Martín Kohan desplaza esa escena a la finca de Furt e introduce a una mujer.

de un calabozo. Manuel Baigorria leyendo un *Facundo* traído por un malón a la toltería ranquel. Mansilla leyendo *El contrario social* en un saladero de la familia o Panquitruz leyéndole a Mansilla *La Tribuna* en Leubucó o Hernández escribiendo el *Martín Fierro* en el Hotel Argentino, etcétera. Volveremos más abajo sobre algunas de estas figuras.

De Echeverría a Hernández las escenas son nomádicas, clandestinas, proscritas, extraterritoriales, y tienen lugar en hoteles, exilios, tolterías, fronteras y prisiones. Pero el régimen conservador que iba a regir la Argentina hasta 1916 impuso una nueva gestión del espacio cultural. Después de la liquidación gaucha, la masacre paraguaya y el genocidio indígena se delimita definitivamente el territorio nacional, se afianza el poder del Ejército con las oligarquías y la corporación judicial y se produce la emergencia del Estado liberal moderno, “heredero inesperadamente vigoroso del choque supremo entre las facciones” como escribió Halperín Donghi (113). La puesta en escena sedentaria de lectura y escritura del primer Centenario es paradigmática.

En 1913, con pocas semanas de diferencia, tienen literalmente lugar dos acontecimientos oficiales importantes, la toma de posesión de la primera cátedra de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires por Ricardo Rojas y las conferencias de Lugones en el teatro Odeón sobre el *Martín Fierro* como poema épico: el aula y el teatro, la clase y la conferencia. No más líneas de fuga por la tangente del desierto. Atornillado al suelo de la patria lo que predomina es el pupitre y la butaca. En los dos casos la primera fila está reservada para la élite letrada y la clase dirigente. Entre el discurso de asunción de Rojas y la publicación de “Los guachescos”, que son los dos primeros tomos de su *Historia de la literatura argentina* (1917) pasan casi cuatro años durante los cuales tienen lugar las conferencias de Lugones, como señalamos, pero también la publicación de *El payador* (1916). De alguna manera el cordobés resuelve el problema que acababa de plantear el tucumano y no era el de este último un emprendimiento al que le faltaran problemas si no todo lo contrario: “se me entrega una cátedra sin tradición y una asignatura sin bibliografía” (1913 313). Ricardo Rojas marca el punto a partir del cual esa tarea vitalicia de la ficción crítica (armar una bibliografía) se establece en la academia y en tensión con su lógica de producción de conocimiento. Quedaba pendiente el interrogante acerca de qué hacer con la gauchesca. En 1913 Rojas parece no haberlo decidido. Cuando en el discurso de asunción proyecte los grandes ciclos evolutivos de la cultura literaria del Plata, estableciendo el esquema de un plan

de trabajo enorme que efectivamente llevó a cabo, la gauchesca no reviste ni la solidez fundacional ni la seducción conceptual que va a tener poco después. Rojas comparte con el auditorio su vacilación respecto de “en qué proporción debiera darse entrada a esa tendencia en nuestra literatura venidera y en los ideales de un arte nacional” (398), y deja sentada la “humildad de origen” (399) de la literatura argentina. Pero poco después en el teatro Odeón y tres años después cuando se publique *El payador*, Lugones va a afirmar esa proporción en grado superlativo. A Lugones no le interesa la gauchesca ni Hernández en particular sino la oportunidad que el *Martín Fierro* le daba para hacer una intervención a la altura de las circunstancias (el del apogeo de la oligarquía) y a la altura de lo que él esperaba de sí mismo en esa circunstancia. Entonces invierte el planteo de Rojas canjeando la humildad de origen por un linaje soberbio (el trazado no menos que el linaje) que remonta la ascendencia gaucha hasta Hércules y la trae de regreso a la pampa en una odisea geográfica, arqueológica, filológica, histórico-literaria, filosófica y cultural que sigue la línea secreta de la filosofía y la poesía griega en la civilización provenzal, de ahí pasa a la España de la Reconquista y de los caballeros andantes, de ahí a los primeros conquistadores del sur y de ahí a sus primeros pobladores. Lugones no soporta el multiculturalismo de la plebe ultramarina pero dispone de cuantiosos recursos para concebir las formas (a veces miniaturas) de una tradición enriquecida por múltiples convergencias. Finalmente, el gaucho se recorta como el último caballero andante, centauro civilizador del desierto. La extravagante erudición de Lugones se imbrica en una fabulación dinástica que refunda la ficción crítica argentina un instante antes de que su patriotismo se volviera reaccionario y papelonero.

En 1917 aparecen “Los gauchescos”, los primeros dos tomos de la *Historia de la literatura argentina* de Rojas. En los tomos 3 y 4 Rojas retrocede a “Los coloniales”, en los dos siguientes salta de nuevo a “Los proscritos” y concluye con los últimos dos dedicados a “Los modernos”⁴. La humildad de origen de 1913 es reemplazada ahora por la fundación geológica, de inspiración ameghiniana, en la que descansa su edificio intelectual: “sobre la roca piramidal de los gauchescos, *gneis* de la formación, he visto sedimentarse después mi teoría”⁵ (1948 32).

⁴ Seguimos aquí el análisis realizado por Laura Estrin (1999).

⁵ Véase *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado* de Miguel Dalmaroni (2006).

Mientras que desde los foros del discurso público se construían ficciones fundacionales, dinásticas o geológicas, para construir ciudadanía cultural nacional y proporcionarle al Estado la épica y la bibliografía que necesitaba, el proyecto de Macedonio Fernández, secreto, desfasado, procrastinado, estaba empezando a gestarse. La escena de escritura vuelve a ser errante, pero su nomadismo sentimental, no político. El anarquismo spenceriano lo exime de tener que dirimir nada con Lugones en sede lugoniana y en alguna medida eso hace posible la otra mitad de la ficción crítica argentina moderna. Pero el *Museo de la novela de la Eterna* se publicó recién en 1967 y entre el suicidio de Lugones y la rehabilitación póstuma de Macedonio la supremacía de la ficción crítica borgeana se mantuvo firme por lo menos hasta la aparición de *Literatura argentina y realidad política* (1964) de David Viñas, fenómeno que fue destacado en más de una oportunidad⁶.

El primero en notarlo había sido Nicolás Rosa en su reseña de la segunda edición de *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, de 1971, que incluía uno de los mejores trabajos de Viñas, el “Itinerario del escritor argentino”, que no volvió a aparecer hasta la más reciente reedición que incorpora póstumamente todas las anteriores (Viñas 2018). No es la primera de 1964 entonces sino más bien esa segunda de 1971, en la cual la escritura de Viñas se mostraba “hoy”, dice Rosa (2003), “en un espacio distinto, transformada por una compleja reelaboración” (48); lo cual suscita la necesidad de hablar de ficción crítica⁷. La nueva índole de las ideas viñescas, su ademán asertivo, las genealogías, series y periodizaciones (sus célebres *de...hasta...*) en las que interactúan sutiles variables teóricas con el nombre propio de un presidente, su retórica de la dinámica literaria hecha de manchas, cristalizaciones, coagulaciones, lechos, meandros, afluentes, densificaciones, impregnaciones, concomitantes, tironeos, catalizaciones, circuitos, escamoteos, recauchutajes, etcétera, y en general la originalidad metodológica con la que salió a discutir el espacio de la historia política de la literatura argentina ponen en crisis la noción de discurso crítico. Rosa dirá entonces, tratando de encontrar oxígeno entre los paradigmas de la época, que “el discurso crítico no puede consistir en ninguna especificidad, ni formal (formalista),

⁶ Véase Schwartzman (1999), Croce (2005), Crespi (2009), González (2013) y Panesi (2018) entre otros.

⁷ Nicolás Rosa publicó la reseña en 1971, y la recopiló por lo menos en *Los fulgores del simulacro* (1987) y en *La letra argentina. Crítica 1970-2002* (2003).

ni estructural (estructuralista), ni siquiera ontológica o ideológica. El discurso de la crítica es la literatura en una de sus *versiones*: la *ficción crítica*” (2003 53). Es significativo que en “Estos textos, estos restos”, que es una introducción a la *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Nicolás Rosa pida para su obra la categoría que usó tempranamente para hablar de su contrapunto en el campo literario crítico-académico. Pero cómo sería en su caso un discurso sobre el discurso de la literatura, entendida como “*falla geológica donde cobran cuerpo las alegorías fantasmáticas del sujeto*” (2003 10). El discurso de la crítica no puede entrar en una relación ni de subordinación ni de independencia. “Su marca mayor”, dice Rosa, “es esa *no-entrada-en-relación*, y algo que generalmente no se admite, su única función es la del desplazamiento que opera” (10). Concluye afirmando que sus propios textos deberían ser considerados “como un simulacro de la crítica: ese género imposible que es la *ficción crítica*” (10).

Una instancia siguiente puede ser “Nombre falso” (1975) de Ricardo Piglia, incluido en el libro homónimo. En la tradición jamesiana (de “Los papeles de Aspern” más que de “La figura en el tapiz”) y en conexión con numerosas referencias, sobreentendidos y claves locales, “Nombre falso” sería la operación revisionista que le permite al *efebó* despejar exitosamente un espacio imaginario propio para no ser anulado por el precursor, borgeano en este caso y bloomianamente hablando. Pero Piglia lo hace en terreno específica y deliberadamente borgeano. A expensas del mecanismo clásico del policial (y derivando de ahí la idea de que el crítico –varón– es como el detective que persigue sobre las huellas del texto los rastros de un enigma que puede no existir) Piglia trabaja con la tradición de la ficción crítica como ficción del crítico y como forma del relato⁸. Él mismo la considera una

⁸ Una idea central en Piglia es la de crítica como forma del relato y viceversa. En el texto “La lectura de la ficción” con el que empieza *Crítica y ficción* (2001), a la pregunta acerca de “la utilización literaria del discurso crítico” Piglia empieza respondiendo con “algunos ejemplos notables como *Vacío perfecto* de Lem o *La reina de las cárceles del brasileño* Osman Lins y está por supuesto la novela absolutamente sensacional de Arno Schmidt sobre Poe” (2001 15). Señalo de paso que solo pude conseguir el primero, que es una muy buena colección de reseñas de libros apócrifos en la que el maestro ruso atribuye la invención del recurso a Borges. En realidad el tercero también lo conseguí. No leo alemán así que compré por internet la primera traducción completa al inglés de 2017. Un acontecimiento editorial debidamente reseñado en los suplementos más importantes de Estados Unidos. Se trata de un libro gigante de 1800 páginas, papel fino, muchos más centímetros cuadrados que un libro normal grande y que pesa seis kilos. Además, el texto está escrito a triple y hasta cuádruple columna en un estilo complejo, según se puede deducir de la primera carilla en inglés. Todo indica que es en efecto algo absolutamente sensacional, probablemente la ficción crítica más descomunal que se haya escrito. El hecho es que Piglia sigue diciendo en esa primera entrevista de *Crítica y ficción*: “me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; 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

nouvelle. El personaje llamado Ricardo Piglia está preparando una edición de textos raros de Arlt en ocasión de cumplirse los treinta años de su muerte. Haciendo búsqueda de archivo consigue varias piezas valiosas en la Biblioteca Nacional, nunca reeditadas. Pero también coloca un aviso en el diario y ese aviso desencadena la trama. Un tal Martina (que le habría alquilado a Arlt su garaje en los últimos años para que monte un taller) le hace llegar un cuaderno marca San Martín (la ironía borgeana es evidente) con notas para una novela, argumentos breves (aquí también la ironía borgeana está, aunque es menos evidente, remite a la conferencia de Borges sobre Nathaniel Hawthorne), una lista de libros leídos, apuntes sobre el anarquismo, sobre la literatura, sobre el oficio de escritor y sobre la fabricación de medias femeninas. Al cuaderno le faltan 18 hojas y entre las páginas quedó también una carta recibida por Arlt de un tal Saúl Kostia de abril de 1942, en la cual hablan de un cuento que Arlt le habría enviado para pedirle opinión y que correspondería a las páginas arrancadas. Piglia se pone en la pista del cuento inédito y consigue entrevistarse con Kostia, que le vende una copia a máquina. Después Kostia se arrepiente y lo llama, borracho, pidiéndole de vuelta la mercadería. Finalmente, Kostia publica el cuento y lo suscribe él mismo. Ricardo Piglia, que se había ido a Mar del Plata hasta que se calmaran los ánimos, vuelve a Buenos Aires. Martina lo estaba buscando: estaba por hacer demoler el garaje y había encontrado otros textos de Arlt, esta vez en una caja. Ahí estaban entre otras cosas (“Las tinieblas” de Andreiev, por ejemplo) las dieciocho páginas del cuaderno, abrochadas con un clip, con el cuento titulado “Luba”, que Piglia publica como “Apéndice” del relato crítico titulado “Nombre falso”. También transcribe a largo del relato las notas del cuaderno, un retrato autobiográfico y un par de cartas. Piglia mezcla textos reales con *fake*⁹, pero todo es verosímil como ejercicio de simulación de la prosa de Arlt. Además, el cuento “Luba” resulta ser un plagio (una reescritura, se dirá) de “Las tinieblas” de Andreiev. La cadena de falsificaciones se complejiza a medida que se desdoblán los procedimientos y textos implicados. Interesa destacar especialmente un momento de la conversación que Piglia consigue tener con Kostia,

existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. Benjamin leyendo Baudelaire en París” (2001 15).

⁹ Un año antes de la publicación de “Nombre falso” Orson Welles había estrenado *F for fake*, acerca de una cadena de falsificadores entre los cuales están el gran falsificador de modiglianis y picassos, el húngaro Elmyr de Hory, el escritor Clifford Irving, autor de la autobiografía apócrifa de Howard Hughes, y el propio Welles, que había lanzado su carrera aterrorizando a los granjeros de New Jersey.

abordándolo en una mesa del bar Ramos. Según Piglia, pero en la “Nota preliminar”, el personaje de “Kostia, que en el bar Ramos se pasaba la vida contando anécdotas de Roberto Arlt” (1994 10) está en el comienzo de “Nombre falso”. Piglia le saca el tema y entonces Kostia enuncia una teoría de las lecturas de Arlt, lo cual vuelve a poner en primer plano, como es típico del registro que estamos viendo, la escena de lectura:

¿Sabe de quién fue testigo Arlt?: de Edgar Sue, de Rocambole, de esos tipos. Leía como loco: todo en las traducciones de Tor (...). Mire –dijo–, haga una cosa: lea *Escritor fracasado*. El tipo que no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba: ahí tiene un retrato del escritor argentino. ¿A usted le parece mal? Y sin embargo no está mal, está muy bien: se escribe desde donde se puede leer”. (1994 119)

Kostia dice entonces a propósito de Arlt dos casi principios de la ficción crítica argentina: 1) la de leer como loco, 2) la de escribir desde donde se puede leer.

Monos y Marqueses

Cabe considerar brevemente dos de las respuestas latinoamericanas al giro mallarmeano de fines de la década del 60 y principios de la década del 70: *El mono gramático* (1970) de Octavio Paz y varios de los textos-límite de Osvaldo Lamborghini. Cada uno resuelve su propia crisis de verso bajo la forma de un pensamiento *de* la frase (en el doble régimen del genitivo). El texto titulado “La intriga”, publicado en el primer número de *Líteral* en noviembre de 1973, es una especie de manifiesto anónimo colectivo que se suele considerar como redactado por Lamborghini. Un pasaje de ese texto intenta definir nuevamente la dinámica de la ficción crítica: “el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema” (121). *El mono gramático* es texto teórico y ficción en prosa poética, reflexión semiótica y antiguas mitologías hindúes como la del mono del título, en la que se desarrolla una trama, una caminata a las ruinas de Galtá que alterna con una tarde dedicada a la escritura en el campus del Churchill College. *El mono gramático* está hecho de párrafos que son frases que especulan sobre sí mismas. La frase se investiga y se niega, pero el pensamiento analógico de Octavio Paz resuelve las contradicciones. En Osvaldo Lamborghini la “última ilusión de cosagrande

redonda” está “pinchada” (2010 29). No hay un plano de contradicciones armónicas donde hacer trascender el descontrol desencadenado en el lenguaje. *El mono gramático* se redime en una especie de *eros* de la legibilidad del cuerpo heterosexual. En Lamborghini escribir es ejercer violencia sobre la frase. El *eros* de Octavio Paz deviene **fiestonga de garchar**. Si en el primero la frase se despliega movida por su deseo de sentido, en Lamborghini se estropea y se emperrea. El mono gramático del argentino es un mono no con navaja sino con yilé, que lleva a cabo una operación de finísimo trincado. Cada tanto reverbera un resto de trama en la que hay todavía hay algo vivo: “en la crujiente fractura de las jergas y de las lenguas, en esta prosa, en parte, cortada, la historia del marqués (la nuestra) no ha terminado” (49). Lamborghini las llamó también *petit* inter-novelas. La técnica del poema crítico se torna técnica de la prosa cortada: “la técnica del poema en prosa no me preocupa: la domino, como a la concha de mi madre, la tengo en un puño, la tengo. La técnica que me preocupa, desde hace años (que yo recuerde, desde que era un chaval) es la técnica de la prosa. Cortada” (198). Lamborghini es más consecuentemente mallarmeano. Al final de “Neibis (maneras de fumar en el salón literario)” hay una alusión que vale la pena subrayar en ese sentido:

lo seguro es que existe siempre una “matriz” de la obra; pero se trata, siempre, de una “matriz” “rota” (para siempre). Mallarmé lo señala correctamente cuando escribe. *La destrucción fue mi Beatrice. (...) El fiord fue mi matrice* (124)¹⁰.

Cuatro conclusiones

A comienzos de la década de 1990 dos escritoras y dos escritores nacidas/os entre fines de la década del ‘30 y la del ‘40 publicaron una seguidilla de ficciones críticas, cada una única en su especie. Todas residen en algún género del mercado editorial e institucional y es posible catalogarlas sin las vueltas que la ficción crítica tiene que dar para terminar percibiéndose en las vueltas que tiene que dar para hacerlo: *Acto de presencia. La escritura*

¹⁰ La referencia es doble, a “El fiord” de Lamborghini y a una carta de Mallarmé a Eugène Lefébure del 27 de mayo de 1867 (2004 57).

autobiográfica en Hispanoamérica (1991) de Sylvia Molloy es un libro de crítica literaria en contexto académico; *El affaire Skeffington* (1992) de María Moreno (Cristina Forero)¹¹ es una edición de poemas de una artista apócrifa (con prólogo, notas y bibliografía) o una novela o un ensayo o una “autobiografía bufa escrita en tercera persona” (2013 165), según se prefiera, pero a la manera de *Pálido fuego*, o sea ninguna de todas esas cosas y todas al mismo tiempo; *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia es una novela y *Las sagradas escrituras* (1993) de Héctor Libertella un ensayo.

Podríamos suponer que en un libro como el de Molloy la investigación proceda controlada por los parámetros de producción de conocimiento en ámbitos académicos, pero no, o no necesariamente. Al final de la “Introducción” Molloy se pregunta por qué será que eligió tales textos autobiográficos hispanoamericanos y no otros y la respuesta es “mis ficciones críticas eligieron por mí” (1996 22). ¿Qué elige una ficción crítica? El uso de la fórmula en este contexto fue decisivo y fecundo para siguientes generaciones de investigadores. Pero es de destacar fundamentalmente la imagen que ese régimen metodológico un poco autónomo elige como figura para empezar a construir la legibilidad del gran sistema textual autobiográfico hispanoamericano, es decir, “La escena de lectura”, y su autobiografema privilegiado, “El lector con el libro en la mano”. En el inicio del trabajo de Molloy el acto de leer es estudiado como un núcleo desencadenante del autodescubrimiento textual. Si bien su perspectiva es hispanoamericana, el inicio hace notorio que lo que subyace es en buena medida el caso argentino. “Previsiblemente”, escribe Molloy, “Borges ofrece un comienzo” (1996 25). Hace entonces una síntesis de “El Evangelio según Marcos”, donde Borges resuelve de manera maestra la “mise en texte de la escena de lectura” (26) y el hecho de que la lectura del libro (europeo) suele ser en Hispanoamérica “una experiencia a veces salvaje” (26). Borges ofrece el comienzo pero el objeto de ese primer capítulo de *Acto de presencia*, también previsiblemente podríamos decir, es Sarmiento. No hay salvajismo cultural como el suyo en todo el siglo XIX. La escena de lectura sarmientina analizada por Molloy, junto con la de escritura de *El matadero* fabulada por Gutiérrez y recientemente releída en clave de ficción crítica, serían los dos comienzos de

¹¹ La autora firma el libro así, con seudónimo y nombre de cédula entre paréntesis, como para ir apurando el hecho de que, como en *Pálido Fuego*, “Pierre Menard”, “Nombre falso” e incluso en la Advertencia de Gutiérrez a “El matadero” según la lectura de Román y Fontana, lo que está en veremos es la noción de autoría.

esta serie. Sarmiento repite y transgrede totalmente la escena del Hamlet mallarmeano leyendo el libro de sí mismo. No sabemos qué libro está leyendo Hamlet cuando lo aborda Polonio en un rellano del palacio, pero nos hace saber su *spleen*. Ese Hamlet podría haber exclamado como Mallarmé en un desfallecimiento superintelectual, **la carne es triste, ay, y ya lo he leído todo**. Sarmiento se figura también como un Hamlet con el libro en la mano, también como él está loco o se hace el loco (en cualquier caso le decían el loco), pero no está dispuesto a inmolarse en el altar de la duda y todavía no ha leído nada, no tiene tiempo, viene con varios siglos y varios meses de atraso, su actitud es contraria del desdén saturnino del príncipe danés educado en Wittenberg, es la voracidad bibliófila del minero sanjuanino autodidacta. Su locura es prepotencia de trabajo. El emblema es la imagen del Sarmiento lector-traductor en Copiapó. Molloy cita el pasaje correspondiente de *Recuerdos de provincia*:

Fuime a Copiapó, y mayordomo indigno de *La Colorada*, que tanta plata en barra escondía a mis ojos, traduje a volumen por día los sesenta de la colección completa de novelas de Walter Scott, y otras muchas más que debí a la oficiosidad de Mr. Eduardo Abott. Conservan muchos en Copiapó el recuerdo del minero a quien se encontraba siempre leyendo (1996 38).

El affair Skeffington implícitamente dialoga en más de un sentido con el trabajo de Molloy. No solo porque María Moreno agregó retrospectivamente en el Postfacio de la reedición-2013 la posibilidad de que el texto sea leído como una **autobiografía bufa en tercera persona**. También hay una escena de lectura que es de traducción, no solamente en el sentido de que se presenten en español una serie de poemas de una artista norteamericana sino una traducción invertida en el sentido de que se proyectan discusiones y climas intelectuales locales al París de las emigradas norteamericanas de las primeras décadas del siglo XX, entre las cuales, junto (o más bien al margen de) figuras como Gertrude Stein y Djuna Barnes, está Dolly Skeffington. De forma que la ficción crítica sintoniza una indagación oblicua de ambos mundos: **“hice viajar en la máquina del tiempo polémicas que comenzaban a desarrollarse en los corrillos del feminismo lesbiano durante la transición democrática, dándoles a las protagonistas contemporáneas el papel de figuras del pasado”** (165), dice María Moreno en el Postfacio.

En *La ciudad ausente*, como en “Nombre falso”, Piglia compone un juego de espejismos textuales, transiciones sutiles entre estructuras en abismo y narrativas tradicionales en las que el protagonista, Junior, se mueve como en una trama fracturada, entre pistas medio borradas y restos de enciclopedismo literario, pero ahora el objeto de la ficción crítica no es Arlt, sino Macedonio, pero también Joyce y en general los mecanismos del relato como tal, los núcleos potenciales en términos narratológicos, en términos de la relación entre experiencia y lenguaje y del potencial subversivo de su circulación clandestina en una ciudad policíaca.

En 1993 Héctor Libertella publica *Las sagradas escrituras*. Nos interesa mencionar los capítulos 1 (“Crítica lírica y/o literatura crítica”) y 7 (“La Librería Argentina”). El primero está hecho de variaciones en torno a fórmulas afines o sinónimas de la de ficción crítica: una “crítica lírica que no se ocupe de la literatura sino que provenga de ella”, “una literatura que sea crítica allí donde muestra con ostentación su campo de lecturas”(10). Libertella observa que no se trata de “recaer en la prosa poética” sino de “pensar mecanismos de ficción crítica” (13). El autor asume la descendencia de la revista *Líteral*: “no por casualidad esto tiene correspondencia puntual con cierta revista de vanguardia” (18). Como Molloy, Libertella se sitúa en perspectiva latinoamericana (le interesan casos como los Roa Bastos, Juan Emar, Lezama Lima, Julio Ramón Ribeyro, entre otros) pero se diría que acá también subyace la pregunta por las tradiciones nacionales de lectura, desde que abriera la Librería Argentina de Marcos Sastre en adelante. Ese es el título del capítulo 7, “La Librería Argentina”, el célebre gabinete de la Generación del ’37. Habrá quien prefiera la figura de Sarmiento descifrando a Scott en las minas de Copiapó. Como sea, la librería argentina es la inflexión que hace la ficción crítica en Libertella para interrogar “cierta operatoria local”, las formas de leer y escribir “como pertenecido por un sistema” (210)¹². Libertella pudo haber tenido en mente la obsesión de “Las hijas de Hegel” (1982) de Osvaldo Lamborghini por el *Martín Fierro*, por ejemplo, pero en particular por la escena de escritura de José Hernández en el Hotel Argentino, ¿que sería un tercer comienzo (sumado al de Echeverría y al de Sarmiento) de algo que está siempre recomenzando?: “*José Hernández*, *Martín Fierro*. Jamás me lo sacaré.

¹² En el año 2003 Libertella publicó en la editorial Alción de Córdoba *La Librería Argentina* que es una reescritura expandida y actualizada de ese capítulo.

De la puta cabeza” (2010 193), “un brillo de fraude y neón *Hotel... tel... tel... Hotel.. Ho...* El fastidio, la biblioteca del suboficial: *¿para alejar el fastidio de la vida de hotel?*” (208). La librería argentina de Libertella es la metáfora de una tradición de lectura donde “se aloja una loca noción de nación” (1993 214). Esa noción recorre diversamente las escenas y los textos que hemos mencionado, de Sarmiento a Roberto Arlt, que según Kostia leía como loco, y a la proyección de ciertos debates de la transición democrática argentina al París de los años locos.

Bibliografía

Baigorria, Osvaldo. *Sobre Sánchez*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1998.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

Carilla, Emilio. “Juan María Gutiérrez y *El Matadero*”. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*. Vol. 32 (1994): 99-142. <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/728/726>

Crespi, Maximiliano. “Prólogo. La perfidia del lenguaje”. Rest, Jamie. *El laberinto del pensamiento. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009^a (pp. 5-15)

(

_____. *El revés y la trama. Variaciones críticas sobre Viñas*. Buenos Aires: 17 grises. 2009b.

Croce, Marcela. David Viñas. *Crítica de la razón polémica. Un intelectual argentino heterodoxo entre Contorno y Dios*. Buenos Aires: Suricata, 2005.

Dalmaroni, Miguel. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Echeverría, Esteban. *Obras completas. Escritos en prosa. Tomo quinto y último*. Ed. Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle, 1874.

Estrin, Laura. “Entre la historia y la literatura. Una extensión. *La Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas*”. *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, ed. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Biblios, 1994 (pp. 233-260).

Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*, ed. Ana Camblong. Madrid: Archivos. 1993.

Fine, Arthur. "Fictionalism". *Midwest Studies in Philosophy*, XVIII (1993):1-18.
<http://faculty.washington.edu/afine/Fictionalism.pdf>

Fontana, Patricio y Román, Claudia. "De la experiencia de vida a la autoría en cuestión. Notas sobre las ficciones críticas en torno a «El matadero»". *Cuadernos del sur-Letras*. 39 (2009): 127-144.

https://www.academia.edu/32298204/De_la_experiencia_de_vida_a_la_autor%C3%ADa_en_cuesti%C3%B3n. Notas sobre las ficciones cr%C3%ADticas en torno a EL MATADERO

García, Carlos: "Macedonio, ¿presidente?", www.academia.edu, 2016.

Girard, René. *Shakespeare, los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama, 1995.

González, Horacio. "Prólogo", Viñas David: *Indios, escritores y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2013 (pp.5-12).

Halperín Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

Joyce, James. *Ulysses*. London: Penguin, 2000.

Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

Lem, Stanislaw. *Vacío Perfecto*. Barcelona: Ediciones B.S.A., 1988.

Libertella, Héctor. *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

_____. *La Librería Argentina*. Córdoba: Alción, 2003.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

Mallarmé, Stephan. *Divagations*. 1897. [trans. Barbara Johnson]. Massachusset: Harvard University Press, 2007.

_____. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle, 1897.

_____. *Cartas sobre la poesía*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2004.

_____. *Variaciones sobre un tema*. Ed. y traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Abend, 2016.

Mendoza, Juan. "El proyecto *Literal*", VVAA. *Literal. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. 1991 (en inglés). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Moreno, María (Cristina Forero). *El affair Skeffington*. 1992. Buenos Aires: Mansalva, 2013.

Panesi, Jorge. “El cuerpo de la crítica: David Viñas”, *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

Paz, Octavio. *Obra poética I (1935-1970)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. 1987. Barcelona: Anagrama, 2001.

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

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1992.

Rojas, Ricardo. “Discurso inaugural de la cátedra de literatura argentina”. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Tomo XXI. Buenos Aires, (1913): 369-401. <https://es.scribd.com/document/339080248/Rojas-Discurso-Inaugural-de-La-Catedra-de-Literatura-Argentina-1913#download>

_____. *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Primera parte. Los gauchescos I*. 1917. Buenos Aires: Losada, 1948.

Rosa, Nicolás. “Veinte años después o la «novela familiar» de la crítica literaria. *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, ed. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Biblios, 1999.

_____. *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Schmidt, Arno. *Bottm's Dream*. 1970. (trad. John E. Woods), New York, Dalkey Archive Press, 2016.

Schvartzman, Julio. “David Viñas: la crítica como epopeya”, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik), Vol. 10, *La irrupción de la crítica* (coord. Susana Cella). Buenos Aires: Emecé, 1999 (pp. 147-180).

Vaihinger, Hans. *The Philosophy of 'As if'. A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind*. London: Trubner & Co., 1935.

Vila-Matas, Enrique. *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. 1964. Buenos Aires: CEAL, 1982.

_____. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. 1971. Buenos Aires: Siglo XX, 1974.

_____. *Literatura argentina y política* (prólogo de Juan Laxagueborde). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2018.

VVAA. *Literal (1973-1977)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectores y lectoras de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.