

RICARDO PIGLIA Y LOS FORMALISTAS RUSOS

RICARDO PIGLIA AND THE RUSSIAN FORMALISTS

Pablo Bardauil
Universidad de Buenos Aires
pbardauil@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Formalistas rusos
Vanguardias
Realismo
Ostranenie
Brecht

En un recordado pasaje de Respiración Artificial (1980) Emilio Renzi, habitual portavoz de las posiciones de Ricardo Piglia, atribuye a Iuri Tinianov la idea de que la evolución literaria se produce por transmisión no de padres a hijos, como afirmaba la crítica tradicional, sino de tíos a sobrinos. Dicha atribución, clave en la novela porque remite a otro legado, el que el propio protagonista recibe de su tío al final del relato, y que fue tomada como cierta por algunos críticos, es errónea. Quien plantea dicha metáfora no es Tinianov, quien para describir la evolución prefería otra, la de abuelos a nietos, sino Víktor Shklovski, el otro gran referente del formalismo ruso cuyo nombre es llamativamente evitado en la novela, incluso cuando esta se refiere a otra noción clave, que es la de ostranenie. Este juego de falsas atribuciones y ocultamientos servirá como punto de partida para reflexionar sobre la relación que Piglia sostuvo con los formalistas rusos, de quienes fue uno de sus defensores más entusiastas en nuestro país.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Russian Formalists

Avant-garde

Realism

Ostranenie

Brecht

*In a memorable passage from *Respiración artificial* (1980) Emilio Renzi, the usual spokesperson for Ricardo Piglia's positions, attributes to Yuri Tynianov the idea that literary evolution occurs through transmission not from parents to children, as traditional criticism claimed, but from uncles to nephews. This attribution, crucial in the novel because it refers to another legacy – the one the protagonist himself receives from his uncle at the end of the story – and which was taken as true by some critics, is incorrect. The one who proposes this metaphor is not Tynianov, who preferred another to describe evolution, from grandparents to grandchildren, but Viktor Shklovsky, the other great figure of Russian formalism whose name is notably avoided in the novel, even when it refers to another key notion, that of ostranenie. This play of false attributions and concealments will serve as a starting point to reflect on the relationship that Piglia had with the Russian formalists, of whom he was one of the most enthusiastic defenders in Argentina.*

Recibido: 01/09/2024

Aceptado: 15/01/2025

Las atribuciones erróneas

Pasadas unas páginas de *Respiración artificial* (1980) Emilio Renzi, habitual portavoz de las posiciones de Ricardo Piglia, comienza la primera carta que le envía a su tío Marcelo Maggi con la frase siguiente: “Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)” (1988 [1980]: 21). La referencia es clave porque anticipa el interés de Renzi por aquel grupo de críticos rusos cuya reflexión produjo un viraje fundamental en los estudios literarios a comienzos del siglo XX. Y porque se proyecta sobre la misma novela, que también narra la transmisión de un legado de tío a sobrino: aquel que Maggi le dejará al propio Renzi como custodio de su investigación al final del relato.

La atribución, sin embargo, es errónea. Si bien es cierto que los formalistas rechazaron que la evolución se produjera por transmisión pacífica de padres a hijos como había sostenido la crítica tradicional y destacaron, bajo el influjo de las vanguardias, el papel que tenía en ella la lucha, el desvío respecto de lo anterior, Tinianov prefería caracterizar esa sucesión con otra metáfora: la de abuelos a nietos. En su enfrentamiento con lo establecido, sostiene Tinianov, las nuevas generaciones suelen apelar a elementos más antiguos: “Toda herencia literaria es ante todo una lucha, la destrucción de un todo ya existente y la nueva construcción que se realiza *a partir de los elementos viejos*” escribe en “Dostoievski y Gogol: hacia una teoría de la parodia” (citado por Eichenbaum, en Volek 1992: 107). “En la lucha con su padre, *el nieto acaba por parecerse a su abuelo*” – insiste en “Sobre el intervalo” (citado por Erlich 1974 [1955]: 373, todos los subrayados son nuestros).

Quien sí apeló a la metáfora de tíos a sobrinos para referirse a la evolución fue el otro gran referente del formalismo, Víktor Shklovski. Con ello llamaba la atención sobre la incidencia que tienen en ella las corrientes consideradas de “segunda categoría”. En un mismo momento, propone Shklovski, conviven varias escuelas, una en la cúspide, las otras en silencio: “La nueva escuela hegemónica, habitualmente, no es una restauradora pura de la forma anterior, sino que se ve complicada con rasgos de otras escuelas más jóvenes” (citado por Eichenbaum, en Volek 1992: 108). Y en “Literatura y cinematógrafo”: “Según la ley que, por lo que sé, *yo fui el primero en formular*, en la historia del arte el legado se transmite no de padre a hijo, *sino de tío a sobrino*” (citado por Erlich 1974: 374). Precisamente la frase que parafrasea Renzi en *Respiración artificial*.¹

De la errónea atribución a Tinianov podría decirse lo mismo que sostiene Renzi –y el propio Piglia en “Notas sobre el Facundo” (1980)– a propósito de la cita en francés que encabeza el *Facundo*: “La literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal” (1988 [1980]: 162). Al igual que Sarmiento, Renzi, en el inicio de *Respiración artificial*, cita mal. Atribuye a un crítico ruso lo que fue sostenido por otro. De esta manera, la propia novela se inscribe en aquella tradición cosmopolita, erudita y fraudulenta, de referencias equivocadas y citadas de memoria que, según Piglia, caracteriza una de las grandes líneas de la literatura argentina y que Borges lleva a la exasperación y la parodia en el siglo XX.

¿Atribución errónea o maliciosamente fraudulenta? En favor de la primera opción podría alegarse que algunos de los textos citados no eran suficientemente conocidos o fueron traducidos al castellano posteriormente (aunque sí lo eran el artículo de Eichenbaum y el clásico estudio de Erlich sobre los formalistas de donde extrajimos las citas intencionalmente). En favor de la segunda, que Piglia venía ejerciendo una práctica de atribuciones fraudulentas desde *Nombre falso* (1975), el libro de cuentos inmediatamente anterior a *Respiración artificial*, que se abre atribuyendo a Roberto Arlt una frase de Borges (“Solo se pierde lo que realmente no se ha tenido”) cruzando así las dos tradiciones en las que busca asentar su propia poética.

Sea como fuere, la falsa atribución de Renzi servirá como punto de partida para interrogar la relación que Piglia sostuvo con los formalistas rusos, de quienes fue uno de sus defensores más entusiastas en nuestro país. Nos proponemos en el presente trabajo formular algunas hipótesis sobre la lectura desviada que llevó adelante respecto de la recepción inicial del formalismo, fuertemente atravesada por la interpretación del estructuralismo francés que lo había traducido. A contrapelo de dicha lectura, Piglia reivindicó tempranamente la figura de Tinianov en desmedro de

¹ Citamos por los textos disponibles en castellano al momento de la publicación de *Respiración artificial* y que por lo tanto es posible que Piglia conociera. En el caso del artículo de Eichenbaum preferimos, si bien es posterior, la traducción de Volek (1992) en cambio de las dos conocidas en ese momento: la de Ana María Nethold en *Teoría de los formalistas rusos* (1970) y la de Agustín García Tirado en *Formalismo y vanguardia* (1970). Tanto “Dostoievski y Gogol” como “Sobre el intervalo” fueron traducidos recientemente en Tyniánov, 2021 (del primer artículo hay un fragmento en la compilación de Volek). “Rozañov: la obra y la evolución literaria” y “Literatura y cinematógrafo”, de Shklovski, están incluidos en las compilaciones de Emil Volek y François Alberá (1998) respectivamente. Por otra parte, fue habitual que, ante la ausencia de traducciones al castellano, los críticos argentinos apelaran a las realizadas en otros idiomas, en especial al italiano. Los mencionados artículos de Tinianov están incluidos en *Avanguardia e tradizione* (1968), muy probablemente uno de los que, según relata Renzi en los diarios, Alan Pauls le trae de Europa en 1978. El texto de Shklovski sobre Rozañov está incluido en *Teoría della prosa* (1976) con el título “La letteratura estranea all’ intreccio” (“La literatura ajena a la trama”) en donde la metáfora de tíos a sobrinos es planteada por primera vez: “La historia literaria se mueve hacia adelante según una línea quebrada, discontinua [...] en el curso de la sucesión de las escuelas literarias la herencia *no pasa de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos*” (citamos por la traducción de Volek 1992: 172).

la de Shklovski, lo cual probablemente haya incidido en aquella conocida y errónea atribución que sería aceptada como cierta y reproducida por algunos críticos posteriormente.²

Tinianov: literatura y sociedad

“Ceno con Alan Pauls que viene de Europa
y me trae los libros de Tinianov”
(Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi III*: 75)

Introducido en nuestro país hacia fines de los cincuenta, el estructuralismo se expandió durante la década siguiente reemplazando la hegemonía del humanismo sartreano a través de un conjunto de disciplinas como la sociología, el psicoanálisis, la lingüística, el análisis de los medios de comunicación y la crítica literaria, llegando a su “momento más intenso” alrededor de 1969 (Verón 1974: 105). La publicación de *Teoría literaria de los formalistas rusos* en 1970 por la editorial Signos, reeditada al año siguiente por Siglo XXI —y durante dos décadas la más representativa en castellano sobre el movimiento—, debería inscribirse en el interior de una ola de lanzamientos vinculados al estructuralismo en nuestro país (Zarowsky 2018). En efecto, el libro reproducía en traducción de Ana María Nethold la *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (1965), aquella compilación con la que Tzvetan Todorov, uno de los más conspicuos representantes del estructuralismo francés, recuperaba para Occidente un conjunto de textos casi inhallables desde los años treinta.

La mediación estructuralista no solo implicó la introducción sino que tuvo una fuerte incidencia en la interpretación inicial del movimiento. Según Todorov, las teorías formalistas, frecuentemente “mal fundadas” y “contradictorias” (1969 [1965]: 156), constituían el antecedente de aquellos postulados que el estructuralismo había logrado mejorar gracias a la lingüística saussureana. Entre los aportes de los críticos rusos, Todorov destacaba su interés por la especificidad del objeto de estudio como condición para la existencia de una ciencia literaria y un abordaje centrado en la obra basado en las nociones de función y sistema. Muchos críticos argentinos encontraron en esos principios un marco conceptual convincente para enfrentar las lecturas biográficas y sobre todo sociológicas preponderantes en nuestro país durante la década anterior que muchas veces vinculaban a la obra de un modo demasiado directo con los factores externos olvidando los aspectos propios del arte.

Piglia, por un lado, coincidirá con el estructuralismo en su reclamo de una crítica que dé cuenta de los aspectos específicos de los textos literarios. Así, en la introducción de la revista *Literatura y sociedad* (1965), cuyo único número él mismo dirige, se opondrá abiertamente a aquellos que juzgan a las obras por la ideología de sus autores como ocurrió en Argentina en los casos de Borges y Arlt: “El problema es analizar las razones *específicas* que hacen de ‘El muerto’ un gran cuento a pesar de las pautas políticas y la concepción del mundo que tiene Borges” (16). La

² Así, por ejemplo, por Daniel Link quien en *Una lectura: una vida...* (2017) rememora su formación durante los años de la dictadura en el Instituto del profesorado Joaquín V. González y en las clases privadas con Beatriz Sarlo y apunta, a propósito de esta última, que “siempre fue muy tinianoviana” y que “en Tinianov, las metáforas del salto del caballo y de las filaciones de tío a sobrino para explicar la evolución literaria ocupan un lugar importante” (92). Falsa atribución por partida doble dado que *El movimiento del caballo* es una compilación de artículos de Shklovski de 1923 traducida al italiano como *La mossa del cavallo* en 1967 y al castellano en 2025 por la editorial argentina Ubu.

literatura constituye “una realidad irreductible que solicita un *análisis inmanente* [...] que atienda, especialmente, a *la coherencia de su estructuración interna*, que revele las *mediaciones específicas* entre esas estructuras y la concepción del mundo del autor, entre estilo e ideología sin confundir los planos, sin mezclar los niveles” (15).

Los acuerdos con el estructuralismo, sin embargo, no irán más allá. Porque Piglia también tomará distancia de aquellas lecturas que, por atenerse a la inmanencia textual, olvidan el carácter social e histórico de la literatura. En especial, de aquellos “modelos narratológicos” propuestos por renombrados críticos franceses como Greimas, Barthes, Genette, Brémond y el propio Todorov que, basados en su mayoría en el análisis de los cuentos folclóricos de Vladimir Propp, se ofrecen como esquemas atemporales y abstractos para dar cuenta de todo tipo de relatos. En una entrada en su diario de 1969, Renzi/ Piglia se refiere con desdén a la repercusión vernácula de esos modelos en un trabajo colectivo realizado por el “Centro de Investigaciones literarias Buenosayres” integrado, entre otros, por Hortensia Lemos y Beatriz Sarlo: “El esnobismo invade Buenos Aires con la jerga estructuralista. Demencial artículo colectivo sobre Marechal usando los actantes de Greimas para analizar *Adán Buenosayres*” (2016: 167).

Esta búsqueda de una lectura capaz de superar tanto el inmanentismo que aísla a la obra de su contexto como el sociologismo que la conecta directamente con el exterior³ llevará a Piglia a interesarse por las propuestas de Tinianov. En efecto, en la Rusia de los años veinte el crítico ruso se encontraba frente a una situación similar. Buscando articular una crítica estrictamente centrada en los procedimientos que los propios formalistas habían practicado en su primera época y un marxismo que relacionaba a la obra demasiado rápidamente con los factores socioeconómicos, Tinianov propondrá abordar la literatura como un sistema regido por sus propias leyes autónomas, pero a la vez sin desatender su relación con los discursos de la vida social a los que está vinculado. Sumado a ello, Tinianov pondrá el énfasis en el dinamismo del sistema literario que, como consecuencia de esa interacción, se encuentra en evolución constante. Dicho dinamismo contrastaba con el carácter fuertemente estático de los análisis estructuralistas –y en particular los modelos narratológicos– que, siguiendo a Saussure, privilegiaban la sincronía por sobre la diacronía. Piglia encontrará en él una salida a las evidentes dificultades que tenía el estructuralismo para resolver la oposición entre historia y estructura (o para incluir la historia en su concepción de la estructura) así como dar cuenta de la variación en un pensamiento centrado en las invariantes.⁴

Las elaboraciones de Tinianov –aunque habría que decir, las del formalismo en general– ofrecían otro elemento más de interés: su relación con la práctica de las vanguardias. En un momento de creciente politización en nuestro país alentado por los movimientos estudiantiles de mayo del ‘68 en Francia, la seducción que despierta en cierto sector intelectual –y en Piglia en particular– la llamada “revolución cultural” china y las huelgas obrero-estudiantiles de 1969 en Córdoba que precipitan el fin de la dictadura militar de Onganía, se reactiva el debate acerca de las formas a través de las cuales el arte debería acompañar dicho proceso: si aquellas propias del realismo, y más concretamente las del realismo socialista elevado a estética “oficial” en la URSS a mediados de los años treinta; o aquellas innovaciones propuestas por las vanguardias. Piglia, que en

³ Para una lectura de las dos vertientes en que se divide la crítica argentina a partir de la irrupción de *Contorno* en los cincuenta ver, entre otros, Nicolás Rosa (1987; 1993), Susana Cella (1999) y Max Hidalgo (2015).

⁴ Ver, al respecto, los señalamientos de Beatriz Sarlo en “El estructuralismo y la nueva crítica” (1971: 150-151) y luego, con el seudónimo de Silvia Niccolini, en la introducción a *El análisis estructural*, antología sobre el movimiento editada por CEAL (1977: 15).

1969 edita para *Tiempo Contemporáneo* *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, una compilación de artículos que tiene de un lado a Lukács como principal y único defensor del realismo y del otro a Adorno, Jakobson, Barthes y Fischer como sostenedores de las posiciones cercanas a las vanguardias, asumirá en el debate una posición definida: un arte que se pretenda radical en lo político debe ser capaz de producir también una renovación en sus propias formas. En defensa de esta posición, Piglia apelará a una constelación sustentada en tres pilares fundamentales: las reflexiones de Tinianov, la práctica de las vanguardias rusas en los años veinte y aquella vertiente no ortodoxa del marxismo que encarnan en los años treinta Bertolt Brecht y Walter Benjamin.

Las primeras referencias a esta constelación son expuestas en 1972 en “Mao Tse-Tung: práctica estética y lucha de clases” (*Los libros* 25). En un momento de gran efervescencia política y cerca de las elaboraciones de la revista *Tel Quel*, Piglia rescata las posiciones estéticas de Mao en contraste con las de Lenin y Trotski –y, antes que ellos, los propios Marx y Engels– en favor del realismo. En contra del dualismo marxista que por un lado aboga por una política revolucionaria y por el otro defiende un arte clásico y burgués, Mao sostiene que la lucha revolucionaria debe producirse en “todos los frentes” (22).

En este marco, Piglia recuerda a Brecht quien había sostenido que “El arte es una práctica social con sus características específicas, y su propia historia” (22). Y lo vincula con las posiciones de Tinianov quien había llamado la atención sobre el dinamismo del sistema literario en su interacción con la serie social, lo cual hace que “ese elemento errático que los formalistas rusos llamaban la ‘literaturidad’” (22) vaya cambiando con las épocas. Si bien en esos años Piglia afirma, con Mao, que es la lucha de clases la que define en última instancia qué puede considerarse como literario en un momento determinado (“son los intereses de clase los que en cada caso determinan qué cosa es el arte y a quién (para qué) ‘sirve’”, 22), las reflexiones de Tinianov y Brecht advierten sobre la necesidad de no pasar por alto la dinámica evolutiva que es propia del arte.

Pero Mao sostiene algo más. Las vanguardias no se oponen necesariamente a lo popular, como sospechaban Lenin y Lunacharski que las resistieron sutilmente hasta que fueron liquidadas por Stalin. Para Mao es posible un arte de vanguardia que sea también popular. O mejor, que “eleve” al pueblo: “El pueblo demanda popularización y luego elevación, pide elevación mes tras mes y año tras año” (24) sostiene Mao apostando a un círculo virtuoso al que Piglia adscribe con indisimulado entusiasmo: “[L]a gran revolución cultural proletaria se instala en la mejor tradición de la estética marxista: la que nació en las luchas de la revolución de octubre con Tretiakov, Lissitzki, Meyerhold, Tinianov, para culminar en la obra de Brecht” (25).

En 1975, luego de un viaje a China que parece haber estado lejos de satisfacer sus expectativas y en un contexto nacional cada vez menos esperanzador luego de la asunción al poder de Isabel Perón, Piglia insiste en la constelación –aunque ya sin la referencia a Mao– en dos notas a propósito de la publicación de *El compromiso en la literatura y el arte*, compilación de textos inéditos de Brecht escritos desde 1920 hasta su muerte. En “Notas sobre Brecht” (*Los libros* 40), Piglia se refiere a *Estética y marxismo* (1970), una voluminosa selección de textos marxistas sobre el arte realizada por Adolfo Sánchez Vázquez, un intelectual español emigrado a México como consecuencia de la Guerra Civil, que reúne entre otros los nombres de Lukács, Brecht, Gramsci, Della Volpe y Althusser. La compilación, cuyo propósito es ampliar las reflexiones sobre estética marxista frente al “dogmatismo y el esquematismo” (11) de quienes la empobrecen limitándola al realismo socialista, incluye como “caso-límite” a “Sobre la evolución literaria”, de Tinianov, en una

traducción propia y con otro título: “La correlación de la literatura con la serie social”. Si bien Sánchez aclara que el texto no pertenece a la tradición marxista, justifica su inclusión porque fue escrito “en un país socialista, diez años después de la revolución, formando parte de su vida teórica y en estrecha relación con su praxis artística (literaria)” (14). Y porque “sin renunciar al estudio inmanente” logra integrar el enfoque histórico y social en el que siempre ha insistido el marxismo” (257).

En “La producción del arte y de la gloria” (*Crisis* 22) Piglia acompaña la traducción de algunos fragmentos del libro de Brecht no incluidos en la versión española con un texto del “excelente crítico brechtiano Bernard Dort” (1975b: 48) publicado en el diario *Le Monde* en 1970. Dort, al igual que Piglia (e incluso antes que él), vincula las postulaciones de Brecht con las de Tinianov “que se preocupó por estudiar las ‘funciones de la serie literaria en relación con las series sociales próximas” (51). Y al igual Piglia destaca la defensa que hace Brecht de la historicidad de las formas artísticas en su polémica con Lukács de los años 30. Si bien Brecht no renuncia al realismo, sostiene Dort, se niega a considerarlo “a partir de procedimientos formales establecidos de una vez y para siempre” (51). En “Notas sobre Brecht” Piglia retoma el argumento y sostiene que las posiciones brechtianas constituyen la contracara de la concepción “reformista” que tiene Lukács de la historia literaria quien, al defender el realismo socialista como versión “mejorada” del realismo burgués, no hace sino “eternizar” determinadas formas y procedimientos artísticos en detrimento de otros.

En su artículo de *Le Monde* Dort propone también la conexión con Benjamin que luego retomará Piglia. En rigor, escribe Dort, Brecht tendió a relativizar la importancia atribuida a determinadas formas artísticas al igual que a la ideología o las posiciones políticas de los autores. En tanto modo de producción, lo que determina el carácter progresista o reaccionario del arte no son las formas ni los compromisos de los escritores con el proletariado sino de qué manera éste se inscribe en las relaciones de producción en un momento determinado: esto es, si las mantiene o logra cambiarlas en un sentido socialista. Y eso es lo que destaca Benjamin en su artículo “El autor como productor” en el que subrayó la importancia que Brecht adjudicaba a un teatro que pudiera cuestionar el sistema burgués de producción en donde los grandes teatros, particularmente en Alemania, constituyen poderosas organizaciones económicas capaces de controlar la crítica y el gusto del público y por ello buscó modos alternativos de representarlo en los sindicatos, las fábricas o las escuelas: “Brecht fue el primero que formuló a los intelectuales esta exigencia de tanto alcance: no dejar librado nada al aparato de producción sin cambiarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible, en el sentido del socialismo” (citado por Dort, 51).

Con el golpe de estado de 1976 las posibilidades de un arte político en nuestro país quedarán sepultadas. Pasados los años más duros de la dictadura, Piglia retomará la constelación formulada en los setenta matizándola conforme a las nuevas condiciones políticas y los cambios en los paradigmas teóricos. En “Parodia y propiedad”, una entrevista realizada por la revista *Lecturas críticas* en 1980, Piglia, después de cuestionar la apropiación estructuralista del formalismo que privilegió el análisis inmanente y el modelo atemporal de Propp, vuelve a rescatar la figura de Tinianov a quien coloca en un lugar fundacional en la teoría literaria del siglo XX: “Tinianov me parece un crítico excepcional” (124). Sus ideas son “las que hacen posible el desarrollo de las tendencias más productivas en la crítica moderna” (124), que encarnan, por un lado, Mukařovský y Bajtín y, por el otro, Brecht y Benjamin, “la dirección que realmente me interesa” (124): “La obra de arte en la época de la reproducción mecánica’ de Benjamin es un desarrollo muy consecuente de

las hipótesis de Tinianov” (125); “Brecht ‘retiene’ lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tinianov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40” (125). Y por último: “Tinianov debe ser colocado *entre los fundadores de la tradición materialista de la crítica y la teoría* que tienen en la obra de Brecht su primera gran síntesis” (125).

Durante las décadas siguientes Piglia insistirá en el carácter fundacional de “Sobre la evolución literaria”: “[...] el texto de Tinianov sobre la evolución literaria es el *Discurso del método* de la crítica literaria (2015: 199). Es esa abierta admiración por Tinianov la que probablemente llevó a su alter ego Emilio Renzi a atribuirle *en Respiración artificial* la metáfora de tíos a sobrinos propuesta por Shklovski, quien en contrapartida nunca es mencionado en la novela.

La *ostranenie* de Shklovski a Brecht

“Todo debe ser visto bajo una luz no familiar aunque nos cueste la vida. En eso consiste el arte de narrar”
(*Los diarios de Emilio Renzi* III: 193)

La sintonía con las propuestas de Tinianov no debería opacar, sin embargo, el influjo que también ejerció en la producción de Piglia la otra figura relevante del formalismo, Viktor Shklovski, de manera más solapada pero con una proyección probablemente más amplia. En esa incidencia el nombre de Brecht otra vez resulta clave. El Shklovski rescatado por Piglia no es, de nuevo, aquel que recupera el estructuralismo, esto es, el que suscribiendo una concepción radical de la autonomía llegó alguna vez a descartar la incidencia de los factores externos en la obra literaria: “El arte siempre estuvo libre de la vida [...] y su color nunca reflejó el color de la bandera que ondeaba en la fortaleza de la ciudad” (citado por Erlich, 1974: 109). Es el Shklovski de la noción de *ostranenie* o extrañamiento con la que, excediendo los límites de aquella concepción, se interesó por los efectos desautomatizadores del arte en la vida cotidiana y que el estructuralismo cuestionó duramente.⁵

En efecto, en “El arte como procedimiento” (1917) Shklovski había sostenido que lo propio del lenguaje poético radica no solo en su capacidad de volverse sobre sí garantizando la percepción de los elementos que lo constituyen, sino también de renovar nuestra percepción automatizada del mundo. En la vida cotidiana, planteaba Shklovski recurriendo a una anécdota de los diarios de Tolstoi en la cual éste no podía recordar si ya había limpiado o no el polvo de su sofá, dejamos de percibir los objetos que nos rodean. La creación de nuevas formas en el arte puede devolvernos la visión del mundo que hemos perdido: “Solo la creación de nuevas formas de

⁵ El cuestionamiento a la noción de *ostranenie* se remonta a las críticas del propio Roman Jakobson en el prólogo que escribe para la *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, de Todorov: “Sería igualmente erróneo identificar [...] la esencia del pensamiento ‘formalista’ con los vacuos discursos sobre el secreto profesional del arte, que consistiría en hacer ver las cosas desautomatizándolas y volviéndolas sorprendentes (*ostranenie*) [...]” (Todorov 1970 [1965]: 8). Veinte años después, Todorov no solo sigue juzgando a la *ostranenie* como una noción marginal en el formalismo solo defendida por Shklovski, sino también como inconsistente al incurrir en la incongruencia de superponer a la finalidad interna, propia de la concepción autotélica del lenguaje poético en la que coincidían todos los formalistas, una finalidad externa: la desautomatización de la percepción del mundo exterior (cf. “El lenguaje poético (los formalistas rusos)”, en *Crítica de la crítica*, 1991 [1984]).

arte puede devolver al hombre la sensación del mundo, resucitar las cosas y matar el pesimismo” (2021 [1914]: 76) –escribía en “La resurrección de la palabra”, aquel texto inicial con el que se proponía defender teóricamente la poesía futurista; “para devolver la sensación de la vida, para sentir las cosas, para hacer de la piedra piedra, existe eso que se llama arte. El objetivo del arte es dar la sensación de las cosas como visión y no como reconocimiento” (2021 [1917]: 119) –reiteraba en un recordado pasaje de “El arte como procedimiento”.

En los años treinta Brecht recuperará la noción de *ostranenie* en su teoría del distanciamiento en el teatro épico aunque con diferencias significativas. Uno de los primeros en llamar la atención sobre el vínculo entre ambas nociones es, otra vez, Bernard Dort quien sostiene que si bien Brecht venía elaborando su “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) con anterioridad, terminó de definirlo después de su viaje a Moscú en 1935 en donde habría tomado conocimiento de la noción a través de Meyerhold (1973 [1960]: 135-136). Años más tarde, Todorov (1991 [1984]: 42) y Fredric Jameson (2013 [1998]: 64) insistirán en la conexión sumando en la intermediación a Eisenstein y Tretiakov, vinculados al grupo LEF (Frente de Izquierda de las Artes) que promovía un arte que, sirviéndose de los elementos más innovadores de las vanguardias, acompañara la vanguardia política que encarnaba el marxismo. La recuperación de la *ostranenie* por los vanguardistas rusos y Brecht apuntaba precisamente en esa dirección: conferir una dimensión política a una noción que Shklovski había concebido en términos estéticos. El propósito central: convertirla en un instrumento capaz de exhibir la extrañeza de una realidad que las clases dominantes quieren hacer pasar por “natural” a fin de que el espectador pueda elaborar un juicio crítico y actuar sobre ella.

Las primeras referencias de Piglia a la *ostranenie* aparecen en sus diarios en el marco de una entrada que se reitera entre 1968 y 1971 titulada “Notas sobre Tolstoi”, precisamente aquel autor a propósito del cual Shklovski escribe su artículo insignia. Renzi/ Piglia se refiere a dicha noción en dos ocasiones, ambas sin mencionar a Shklovski de quien es evidente que recoge el término ya desde la conservación de la grafía con una sola “n” que patentó el teórico ruso incurriendo en un error ortográfico involuntario.⁶ La primera mención en 1968 hace alusión, además, a la distinción que Shklovski establece entre la “visión” de los objetos que proporciona el lenguaje poético y el mero reconocimiento que ofrece lenguaje cotidiano: “La *ostranenie* (distanciamiento) como diferencia entre *mostrar* (hacer ver) y *decir*. De este modo, Tolstoi [...] había impuesto su lectura *distanciada* (“Racional”)” (II, 2016: 52).

En *Respiración artificial* la referencia a la *ostranenie* recae en el personaje de Tardewski, un exiliado polaco y profesor de filosofía inspirado en Gombrowicz, en el marco de su “teoría del intelectual fracasado”. Después de destacar la genealogía formalista del término y otra vez sin mencionar a Shklovski (“Hay un término ruso, usted debe conocerlo, me dice, ya que por lo que he sabido le interesan los formalistas, el término, en fin, es *ostranenie*”, 195), Tardewski define al intelectual fracasado como aquel poseedor de ciertos dones especiales que sin embargo no explota y cuya posición marginada, teñida en muchos casos por el resentimiento, lo lleva a tener una mirada “a la distancia” que le permite “ver la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres” (106). De esta manera, Tardewski transfiere la capacidad extrañificadora que Shklovski atribuye a la literatura a la mirada del intelectual sobre la realidad (o a la que sería

⁶ Shklovski se refiere en sus memorias a las dificultades causadas por su “extraño defecto de no conseguir escribir sin errores de ortografía”. Cuando, después de escribir *ostranenie* con una sola n descubrió la falta, “decidió no corregirla dado que el error había dado lugar a un nuevo concepto que, escrito con una sola ‘n’, ya andaba tiempo recorriendo el mundo como un perro con una sola oreja” (citado por Sanmartín Ortí 2006: 18).

deseable que tuviese) poniendo el énfasis, cerca de Brecht, en las posibilidades cognoscitivas a las que la misma puede dar lugar.

Los vínculos entre Brecht y la *ostranenie*, a su vez, son reforzados por Renzi quien, al igual que Piglia en sus textos críticos, recuerda la intermediación de las vanguardias rusas entre ambas nociones:

Brecht conoció bien la teoría de los formalistas y toda la experiencia de la vanguardia rusa de los años '20, le digo, a través de Sergio Tretiakov, un tipo realmente notable; fue él quien inventó la teoría de la *literatura fakta*, es decir, eso que después ha circulado mucho, la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con el testimonio directo, con la técnica del reportaje [...] [Tretiakov] [e]ra muy amigo de Brecht y a través de él fue como conoció, sin duda, el concepto de *ostranenie* (195).⁷

En los enfervorizados años setenta Piglia había sostenido, contra el realismo y la literatura “comprometida”, que solo existían dos modos en los que la literatura podía vincularse con la política de un modo eficaz. El primero era el que encarnaba la literatura documental, testimonial o *fakta* defendida en los años veinte por Tretiakov –y también por Shklovski– contra el realismo socialista impulsado por el Partido. Ineficaz cuando se vincula con la política bajo las formas tradicionales de la ficción, la literatura se revela mucho más artera recurriendo al testimonio y al documento “crudo”, tal como lo demuestran en la Argentina los textos “no ficcionales” de Rodolfo Walsh.

El otro modo admisible de vincular literatura y política es bajo las formas indirectas y distanciadas de las parábolas, las fábulas o las alegorías a las que recurrió Brecht en su teatro épico para denunciar el nazismo. En nuestro país, según Piglia, esta opción ha sido ensayada también por Walsh en las ficciones que integran la llamada “serie de los irlandeses”, en donde las luchas internas en un colegio pupilo regentado por curas irlandeses en algún lugar de la provincia de Buenos Aires remiten de manera figurada a aquellas que tienen lugar en la Argentina de la época. En especial, en el último cuento de la serie, “Un oscuro día de justicia” (1970) en donde se hace referencia a la figura de un posible salvador externo con la cual Walsh, según revela en la entrevista que le hizo el propio Piglia acompañando la publicación del cuento, buscó aludir a las esperanzas que muchos depositaron en el Che Guevara recientemente muerto en la selva boliviana.

A pesar de su encendida defensa de la no ficción durante esos años⁸, Piglia encontró dificultades para encontrar una solución a esta opción en su propia escritura. En una entrada en el diario de 1972, Renzi/ Piglia se refiere al reproche que le hace al respecto su amigo Rubén: “Rubén me critica que no haya llevado a la práctica mis ideas sobre el *agit-prop*. Tiene razón en eso,

⁷ Por los mismos años Piglia/ Renzi ofrece en los diarios una versión diferente sobre el modo en que Brecht toma conocimiento de la *ostranenie* que, sin embargo, no altera la genealogía en lo fundamental: “En 1923 [Brecht] conoce a la actriz y directora teatral rusa Asja Laciš y es ella quien lo pone en contacto con las posiciones y las teorías de la vanguardia soviética (entre ellas, el procedimiento de la *ostranenie*)” (2017: 123).

⁸ Escribe Piglia/ Renzi a propósito de una discusión con Héctor Schmucler quien “(repetiendo sin citarlo a Roland Barthes) defiende ‘la escritura’, la no representación e incluso el hermetismo como alternativa cultural, yo –en la línea Tretiakov, Brecht, Benjamin– defiende la no ficción, la escritura que no depende del libro y circula socialmente, y niego así la posibilidad de comprometer eficazmente a la ficción. Sólo si escribimos parábolas y fábulas con moraleja al estilo chino o con la forma de los relatos alegóricos de la Biblia, podemos usar la ficción como propaganda” (2016: 225).

demasiado atado en esto a mi obsesión por la literatura (que no pienso abandonar nunca)” (2016: 289). Sin embargo, de la lectura de los mismos diarios se infiere que Piglia intentó la alternativa testimonial durante la primera escritura de *Plata quemada*, a partir del asalto efectivamente acaecido de unos delincuentes a un banco en la Provincia de Buenos Aires y su posterior fuga a Montevideo. Anota Renzi/ Piglia en octubre de 1970: “He escrito sesenta páginas de la novela ‘verdadera’ basada en hechos reales y en la fuga a Montevideo y la posterior encerrona en la que caen los, como se dice, ‘malviviendo’ [...] Ecos de mis nuevas posiciones sobre la función política de la literatura (que excluye la ficción)” (2016: 229). Pero luego de intentar avanzar en la escritura de la novela durante casi ocho años, finalmente decide abandonarla y no volverá a retomarla hasta mucho tiempo después en una versión ya alejada del testimonio político.

La práctica literaria de Piglia se orientó, en cambio, hacia la segunda opción: la de las formas distanciadas de la ficción, incluso en modalidades mucho menos diáfanas que las alegorías brechtianas. A pocos días del golpe de estado de 1976, Piglia inicia la escritura de la novela que cuatro años más tarde se convertiría en *Respiración artificial*. El contexto de la dictadura ha cambiado por completo las condiciones sobre los modos en que es posible vincular literatura y política en nuestro país.

El relato, que se inicia en abril de 1976 con la publicación de la primera novela del personaje de Renzi, esto es, un mes después del golpe de estado, en ningún momento hace referencia a la dictadura militar pero la alude de diversas maneras. A través del ex Senador Luciano Ossorio quien, encerrado desde hace cuarenta años en su casa y bajo los efectos de la morfina que toma para aliviar sus dolores corporales, dice elípticamente: “Porque *la muerte fluye, prolifera, se desborda a mi alrededor* y yo soy un naufrago, aislado en este islote rocoso” (1988 [1980]: 58); o más adelante: “La presencia de *todos esos muertos* me agobia” (59). A través del personaje de Arocena, un ridículo censor que intercepta cartas en busca de claves y datos secretos, en alusión al siniestro sistema de espionaje y persecución instaurado por la dictadura que se cobrará víctimas en amigos muy cercanos como los desaparecidos Elías y el mencionado Rubén, a quienes está dedicada la novela. O a través de la puesta en relación entre el presente y episodios del pasado argentino, aunque ninguno sea completamente reductible a otro: en particular, la situación de los intelectuales durante el rosismo y en la actualidad, según queda explicitado por un exiliado en un recordado pasaje de una de las cartas interceptadas por Arocena: “A veces (no es joda) pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (94).⁹

¿Qué relación cabe establecer entre las alegorías brechtianas que buscaban a hacer visibles los horrores del nazismo con la mayor nitidez posible y estas alusiones mucho más oblicuas a la dictadura? Podrá argüirse que el repliegue en la opacidad obedece a un contexto en el que cualquier diafanidad podía pagarse caro. En cualquier caso, Piglia volverá sobre esta cuestión algunos años más tarde en un breve y conocido ensayo en el que buscará fijar con mayor precisión su posición al respecto.

En *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, una conferencia dictada en La Habana en el 2000, Piglia se pregunta, retomando una reflexión de Ítalo Calvino, cómo debería ser la literatura en el futuro, cuáles podrían ser las cualidades que sería deseable que persistieran en ella. Y acá cabe llamar la atención sobre dos insistencias: al igual en el prólogo de 1965 a *Literatura y*

⁹ Anota Renzi/ Piglia en su diario: “En un sentido, las cartas que [Arocena] tiene sobre la mesa son el nudo central de la novela y la marca más fuerte del contexto en el que la escribo” (2017: 68). Y más adelante: “las cartas que se escriben desde el exilio y desde aquí, aludiendo, sin hablar claro y describiendo elípticamente el *horror de la situación política*” (90).

sociedad, Piglia sostiene que la literatura posee cualidades específicas que no pueden pasarse por alto; al igual que en los setenta, vuelve a destacar como ejemplo los textos tanto ficcionales como no ficcionales de Rodolfo Walsh.

Piglia formula tres propuestas. La primera: la sutileza, la alusión, la elipsis y el sobreentendido –y el ejemplo al que recurre es el de “Esa mujer”, en donde lo principal, el nombre de Eva Perón, no es mencionado en el cuento de Walsh en ningún momento. La segunda: frente a determinados acontecimientos extremos cuya experiencia no es posible transmitir (la guerra, los campos de concentración, los horrores de la dictadura), el desplazamiento a la voz del otro para que “algo” de esa experiencia pueda ser comunicado. Y los ejemplos son la “Carta a Vicky”, la “Carta a los amigos” y *Operación masacre* en donde Walsh produce “una pequeña toma de distancia” (2001: 33) para dejar que otro se exprese en su lugar: el hombre del tren que, al día siguiente de haberse enterado por la radio de la muerte de su hija Vicky, dice que sufre mucho y quisiera dormir un año (ese hombre “hablaba por él pero también por mí”, 32); el soldado que relata el heroico combate de su hija en la terraza contra los militares que vinieron a llevársela; y el conscripto en La Plata que durante los levantamientos de Valle y Tanco no dice, antes de morir, “Viva la Patria”, sino “no me dejen solo, hijos de puta” (35).

A propósito de estas dos propuestas que privilegian la alusión y el desplazamiento a la referencia directa, Piglia vuelve a referirse una vez más a la *ostranenie* y otra vez sin mencionar a Shklovski: “Podríamos hablar de extrañamiento, de *ostranenie*, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más” (36). A diferencia de lo que sostenían los formalistas (en rigor, la lectura estructuralista del formalismo), sostiene Piglia, la *ostranenie* no puede constituir un fin en sí mismo. En un mundo donde “se ha impuesto una lengua técnica, demagógica y publicitaria” (37) promovida por el estado y reproducida por los medios de comunicación y en el que el mercado impone “un repertorio de metáforas que invaden la vida cotidiana” (38), la literatura debe salir de sí y confrontar en su propio terreno, que es el de lengua, la oscuridad de la retórica establecida y la lengua oficial. Y es aquí en donde emerge su tercera propuesta, aparentemente contradictoria con las dos primeras: la apuesta a la “claridad” (“la claridad como virtud”) o, en términos de Walsh, “ser absolutamente diáfano” (41).

¿Puede la literatura apelar al sobreentendido, el desplazamiento y la *ostranenie* y, al mismo tiempo, ser absolutamente diáfana contra el lenguaje estereotipado reinante? Acá Piglia produce una ligera torsión sobre los postulados formalistas. No se trata de extrañar u “oscurecer” una presunta cristalinidad exterior para poder volver a percibirla. Ni, al contrario, volver cristalino un mundo opaco para que la gente “entienda”: “eso es la retórica del periodismo” (41). Se trata de desarticular con los procedimientos propios de la literatura aquella retórica establecida que coloniza y adormece el sentido común; de poner en evidencia “una oscuridad deliberada, una jerga mundial” (41). En eso consiste la nueva “diafanidad” del lenguaje literario. Ese es el desafío que Piglia imagina para la literatura del próximo milenio o, en otros términos, el modo en que concibe las relaciones entre literatura y política en este presente-futuro globalizado con el ejemplo pasado de la escritura de Rodolfo Walsh.

Estas propuestas, por otra parte, son las mismas que Piglia pone en juego en la escritura de su propio diario. O quizás habría que decir, en la política personal de la escritura de su propio diario. En una entrada de 1980, en el marco de su lectura recurrente de Brecht, Renzi/ Piglia anota: “La premisa de Brecht, *vivir en tercera persona*” (2017: 131). Dicha premisa orienta dos operaciones claves. En primer lugar, la atribución de la escritura de los diarios a su alter ego de ficción, Emilio

Renzi. En segundo lugar, los desplazamientos recurrentes que tienen lugar en ellos de la primera persona y el presente –la persona y el tiempo verbal “propios” o habituales del género– a la tercera persona y el pasado. En especial, en aquellos momentos en que tiene lugar una experiencia límite de la que es preciso tomar distancia.

Así, por ejemplo, a propósito del recurrente pensamiento del suicidio: “*Piensa en el suicidio una vez más*” (2017: 98). Luego: “Voy a matarme, solo falta decidir la forma y el día, *dijo*” (103). Y más adelante “Otra vez la idea del suicidio’, *escribió*” (104). Y muy especialmente, a propósito de su enfermedad terminal, la esclerosis lateral amiotrófica, que, al igual que el nombre de Eva Perón en el cuento de Walsh, no es mencionada en los diarios en ningún momento. La primera vez que se hace referencia a ella es a través del relato en tercera persona de una conversación entre Renzi y su médico personal en la cual aquel atribuye “su dolencia pasajera” a los “meses y meses que había dedicado a leer y a escribir sus diarios” (2017: 158). Y la vincula con los padecimientos de otros escritores: “No era solo él, doctor, le dijo Renzi a su médico, el que había padecido en su cuerpo la presencia de su estilo al escribir, conocía otros casos, por ejemplo Borges, que quedó ciego. Por ejemplo Roberto Arlt, que murió de un síncope a los cuarenta y dos años” (2017: 158). Distanciamiento, alusión velada y desplazamiento a otros escritores que han sufrido dolencias semejantes para que “algo” de la propia experiencia-límite pueda ser transmitido. Pero también diafanidad porque la enfermedad, lejos de ser ocultada, constituye una presencia que empezará a ganar un espacio cada vez mayor en la escritura de los diarios hasta ocupar en las últimas páginas, como la nota al pie del cuento de Walsh, el espacio entero del texto.

En Piglia, como en Brecht o en Borges, no es posible separar tajantemente la práctica literaria de la práctica crítica porque la primera suele ir acompañada de una reflexión teórica hasta casi fundirse en sus textos de “ficción teórica” como “Homenaje a Roberto Arlt” o la propia *Respiración artificial*. Y porque la segunda está indisolublemente ligada a la práctica literaria: “Busco transmitir ‘la lectura del escritor’” (2017: 87) escribe en los diarios para referirse al modo en que concibe su trabajo crítico. Si aun así pudiera trazarse alguna frontera entre ambas escrituras, podría decirse que mientras las propuestas de Tinianov, particularmente en sus inicios, contribuyeron a modelar su reflexión teórica, las de Shklovski se introdujeron hasta el final sobre todo en sus decisiones literarias. En ambos casos a través de la intermediación decisiva de la práctica tanto literaria como crítica de Bertolt Brecht.

PABLO BARDAUIL es Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra haciendo su doctorado, también en la UBA, “Los usos argentinos del formalismo ruso”. Sus últimos trabajos publicados son “Figuraciones del espacio en el cine de Lucrecia Martel: continuidades y desvíos en el pasaje de la trilogía del noroeste a *Zama*” (2024) en la colección *Asomante* del ILH y “De la especificidad a la postautonomía: debate sobre la vigencia de una tradición” (2023) en la revista *Orbis Tertius*.

Bibliografía

- ALBÈRA, François (comp.). 1998. *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland y otros. 1970 [1966]. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- BENJAMIN, Walter. 1975. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- BRECHT, Bertolt. 1973. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- CELLA, Susana. 1999. "Panorama de la crítica". En *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 10. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, pp. 33-62.
- DORT, Bernard. 1973 [1960]. *Lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral.
- EIKHENBAUM, TINIANOV, CHKLOVSKI. 1970. *Formalismo y vanguardia*. Madrid: Alberto Corazón.
- Erlich, Victor. 1974 [1955]. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.
- HIDALGO NÁCHER, Max. 2015. "Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)". En *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 12, pp. 102-131.
- JAMESON, Fredric. 2013 [1998]. *Brecht y el método*. Buenos Aires: Manantial.
- LINK, Daniel. 2017. *Una lectura: una vida...* Ciudad autónoma de Buenos Aires: Ampersand.
- LUKÁCS, George (et al.). 1969. *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* (Ricardo Piglia comp.). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- PIGLIA, Ricardo. 1965. "Literatura y sociedad". En *Literatura y sociedad* 1. Buenos Aires, pp. 1-12.
- _____. 1972. "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases". En *Los Libros* 25. Buenos Aires, pp. 22-25.
- _____. 1975a. "Notas sobre Brecht". En *Los Libros* 40. Buenos Aires, pp. 4-10.
- _____. 1975b. "Brecht. La producción del arte y de la gloria". En *Crisis* 22. Buenos Aires, pp. 48-51.
- _____. 1980. "Notas sobre el Facundo". En *Punto de Vista* 8. Buenos Aires, pp. 15-18.
- _____. 1988 [1980]. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. 1990 [1980]. "Parodia y propiedad". En *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX.
- _____. 2001. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2015. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- _____. 2016. *Los diarios de Emilio Renzi (tomo II). Los años felices*. Buenos Aires: Anagrama.
- _____. 2017. *Los diarios de Emilio Renzi (tomo III). Un día en la vida*. Buenos Aires: Anagrama.
- ROSA, Nicolás. 1987 [1981]. "La crítica literaria argentina actual: convergencias/ divergencias". En *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, pp. 79-93.
- _____. 1993. "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria". En *Cuadernos hispanoamericanos* N° 517-9, pp. 161-186.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (comp.). 1970. *Estética y marxismo* tomos 1 y 2. México: Era.
- SANMARTÍN ORTÍ, Pau. 2006. *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/7496/1/T29437.pdf>> [Consulta: 11/1/2022].
- SARLO SABAJANES, Beatriz. 1971. "El estructuralismo y la nueva crítica". En *Capítulo. Literatura contemporánea* 49. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- SARLO, Beatriz (Silvia Niccolini). 1977. "Introducción". En *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SHKLOVSKI, Víktor. 1967 [1923]. *La mossa del caballo*. Bari: De Donato.
- _____. 1976 [1929]. *Teoria della prosa (Prima edizione integrale)*. Torino: Einaudi.
- _____. 2021. *Sobre arte y literatura*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- TINIANOV, Iuri. 1968 [1929]. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri.
- _____. 2021. *El intervalo y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- _____. 2025. *El movimiento del caballo*. Buenos Aires: Ubú Ediciones.
- TODOROV, Tzvetan. 1969 [1965]. "La herencia metodológica del formalismo". En Szabón, José (comp.), *Introducción al estructuralismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 153-179.
- _____. 1970 [1965]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI. Trad.: Ana María Nethold.
- _____. 1991 [1984]. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- VERÓN, Eliseo. 1974. "Acerca de la producción social del conocimiento: el 'estructuralismo' y la semiología en Argentina y Chile". En *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología* 1. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 96-125.
- VOLEK, Emil (ed.). 1992. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos.
- WALSH, Rodolfo. 2010 [1970]. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh". En *Un oscuro día de justicia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ZAROWSKY, Mariano. 2018. "Comunicación y cultura en el Centro Editor de América Latina". En *Prismas, Revista de historia intelectual* 22, 227-231.