

Asesinos por naturaleza: sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia (segunda reflexión)¹

Edgardo H. Berg
Universidad Nacional de Mar del Plata

Nosotros, pequeños artesanos burgueses, nosotros que abrimos con nuestras honradas ganzúas las niqueladas cajas registradoras de los pequeños negocios, somos devorados por los grandes empresarios, detrás de los cuales están las grandes instituciones bancarias. ¿Qué es una llave maestra comparada con un título accionario? ¿Qué es el asalto a un banco comparado con la fundación de un banco ...?

Bertolt Brecht

Una música familiar

Existen todas las posibilidades de que un novelista en su trayectoria narrativa -más o menos extensa, más o menos in-

tensa- adopte una serie de modificaciones y cambios de perspectiva respecto de un momento inicial. Sin embargo, no hay que pensar o imaginar esa composición o el diseño de una poética como una serie de bloques aislados e independientes. Si, desde una perspectiva del cambio, una poética puede ser vista como un *perpetuum mobile* o como un *work in progress*, se puede advertir, también, cómo fragmentos textuales, motivos, escenas narrativas o líneas de reflexión crítica se entretujan como un nudo o un pliegue; y resuenan, al modo de una música familiar y conocida. Una poética podría pensarse, en este sentido, de un modo más o menos metafórico, como un modelo de expansión semiótico, con sus marchas y contramarchas; o como una proyección virtual y utópica de la letra propia -eso que solemos llamar normalmente escritura, estilo o registro de un autor- en el universo simbólico de una cultura determinada.

Como poética de la renovación, los textos de Piglia expresan de un modo implícito o explícito un modelo de laboratorio o de experimentación narrativa.² Las tensiones que atraviesan su poética son como arrugas en la frente de los textos que van conformando rugosidades, campos de fuerza o de asociación. Son textos, los de Piglia, que, en muchos casos, se desarrollan en las fronteras de la narración literaria y, muchas veces, incorporan problemáticas y ejecutan formas del relato que exceden el estrecho marco de los géneros. En ellos hay vibración de límites, ya que toda referencia es cambiante en la medida en que los términos no pueden considerarse fijos o estables. Este fenómeno puede ser visto ya sea desde la práctica de fusión o las señales de mixtura entre discursos heterogéneos -ficción e historia, crítica y relato o ficción y teoría como formas narrativas intercambiables y paralelas-, por los fenómenos de frontera -los desplazamientos o deslizamientos de un registro a otro, de un género a otro-; y, por último, en la discontinuidad o yuxtaposi-

ción de fragmentos narrativos que eliminan o socavan el estatuto tradicional de novela, provocando como efecto de lectura la deformación de la sintaxis narrativa tradicional.

En Piglia, la novela puede ser vista según el modelo del archivo que, como un grafema o indicador escriturario básico, representaría el lugar y el espacio de colección, generación y transformación de enunciados posibles. En este sentido, la poética de Piglia puede ponerse en correlación con el modelo foucaultiano de archivo: como "sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados" (Foucault 1987: 221).³ El archivo sería, entonces, un campo de enunciación extremadamente poroso e inestable; y, como zona de contacto de registros y articulación de enunciados múltiples, genera la intriga y pone en funcionamiento la maquinaria narrativa.⁴

Brecht y el eslabón perdido.

Me pareció oportuno abrir este cuadro mínimo de reflexiones con un fragmento del parlamento pronunciado por un personaje en *La ópera de dos centavos*, para hablar de una novela que convierte la cita brechtiana en anécdota. La apuesta que hace Piglia con *Plata quemada* (1997) no es como piensa Marcelo Piñeyro, quien transforma una historia de fuerte conflictividad social en una relación casi adolescente de una pareja gay; o tampoco, como supone Martín Prieto, el adscribir a una poética populista (la poética de Piglia como satélite de la de Osvaldo Soriano, dice el crítico) para erigirse en un artista del consenso. Más bien, se trataría de hacer del discurso de un salteador de caminos -de Macheath, alias Makie Navaja- un emblema ideológico.⁵

Ya hemos hablado en otros trabajos sobre la función y los

efectos proliferantes y migratorios de la cita en el tejido pigliano: la cita como un modo de la intriga novelesca, la cita como robo y destrozo anárquico en el buen decir proudhoniano, la cita como pillaje arltiano en boca de Borges, la cita como inscripción y desvío genealógico, la cita como respirador artificial para arpeggiar, en registro wittgensteniano, aquello de lo que no se puede decir, la cita como perversión sanguinolenta en la cadena de la serie familiar de la literatura argentina, la cita como utopía benjaminiana en clave polaca, la cita como modelo de pasaje entre crítica y ficción; o la cita, decíamos, como emblema ideológico. Utilice su escritura para amplificar las citas o las disuelva en su propia escritura, habría que afirmar que en Piglia la cita funciona como una suerte de sintaxis: una cadena o un engranaje hecho de envíos que, muchas veces, se expande y prolifera como un sistema de lectura o de pruebas, amenazado siempre por los efectos de la repetición y los espejismos falsos de la crítica. La poética de Piglia como una novela criminal hecha de delitos y apropiaciones pone en juego los modos de transcripción y derivación del tráfico literario: " [...] las citas en mis trabajos -cita Hannah Arendt, recitando a Walter Benjamin- son como ladrones junto a la carretera que realizan un ataque armado y exoneran a un holgazán de sus convicciones" (1990: 178).

Un tratado radical sobre la delincuencia.

En nuestra contemporaneidad regida por el desarrollo de los medios masivos de comunicación, la mayoría de las veces, vemos los acontecimientos sociales, casi sin darnos cuenta, bajo la lupa del registro policial; miramos el mundo desde la lógica del delito y descubrimos nuestra realidad en el escenario del crimen. Los delitos de Estado, la corrupción en los ministerios

públicos, la asociación entre sectores de la institución policial y la delincuencia común, el tráfico de drogas y el lavado de dinero son algunas huellas de lo empírico que generan un debate social sobre la constitución del Estado y de nuestra sociedad. En este sentido, la literatura muchas veces ha puesto en discusión las relaciones entre verdad y ley y ha analizado el engranaje secreto entre dinero, crimen y delito. La literatura en su vertiente "dura" o "negra" discute y polemiza con las razones capitalistas; articula una contraversión que perturba el estado natural de las cosas y provoca una fisura sobre las reglas y normas del buen funcionamiento social. Podríamos decir que algunas novelas actuales ingresan en el mundo contemporáneo observando "la jungla del asfalto" y vuelven a encontrar el tema balzaciano de la relación entre poder y secreto.

¿Qué es la ley? ¿qué es el delito? ¿qué es robar un banco comparado con fundarlo? Y en esto hay que volver a Marx —a Marx a secas y no a sus espejismos—. Ser radical para el discípulo descarriado de Hegel consistía en empuñar las cosas por su raíz. ¿Quién determina a quién? ¿La ley determina el delito o el delito determina la ley?

La actividad del crimen ha interesado siempre y continúa interesando. La productividad del delincuente ante el aparato judicial y los agentes policiales del Estado ha cambiado a menudo, o, al menos, ha vacilado en distintos contextos históricos y culturales. Y en este sentido, el delito puede ser visto como una de las formas más polémicas sobre el slogan básico de la propiedad privada.

De los innumerables actores sociales, no hay comparación con la intriga que producen los bandidos. Novelas, poemas, filmes, juegos electrónicos abundan en proyecciones de imágenes sobre asaltantes de bancos y salteadores de caminos. Desde

la tradición tardomedieval de las baladas anglosajonas -basta pensar en Robin Hood- al furor y el ímpetu romántico del ladrón noble en Schiller, pasando por los Moreiras, los Mate Cosidos, los Severino Di Giovanni o los personajes arltianos de nuestra tradición, la literatura ha construido héroes vengadores que encarnan formas de resistencia social y sueños de justicia que, todavía hoy, perduran en nuestra sociedad. En más de una ocasión, en nuestra lectura de algunos textos de ficción, de una u otra manera, todos hemos deseado que el criminal triunfe o salga victorioso, porque el criminal, incluso en su versión más débil, siempre enfrenta la ley, los mecanismos secretos y salvajes del capitalismo. "El bandido, afirmaba Bakunin, es siempre el héroe, el vengador del pueblo, el enemigo inconciliable de toda forma represiva y autoritaria de Estado" (Hobsbawm 1983: 49) Sin embargo, Piglia no trabaja, en *Plata quemada*, la figura del bandido romántico, cuya moderación forma parte de la imagen noble del ladrón amigo quien roba a los ricos y distribuye a los pobres, sino, más bien, a criminales en estado puro.

Muchas veces, se suele pensar en *vox populi* que el médico produce la salud o activa la enfermedad, los profesores universitarios fabrican papers, cuadernillos de cátedra, escritos en formato de tesis de Maestría o Doctoral, los políticos y los empresarios actos de corrupción y delito. En un apartado de la *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, Marx se detiene y retoma las reflexiones sobre la producción intelectual de Hans Storch en su *Curso de economía política* (1823), libro que recoge las conferencias que pronunciara el autor ante el gran duque Nicolás, para luego polemizar con la distinción que establece Adam Smith entre trabajo productivo e improductivo. Marx da otra vuelta de tuerca y ve, en el escenario social que produce el capitalismo, una serie plural de actores y amplifica el criterio de Storch, según el cual la producción intelectual queda reduci-

da sólo a las profesiones especiales de la clase dirigente.

Como sabemos a partir de Marx, un criminal no sólo produce delitos y estimula las fuerzas productivas sino que además "el delincuente rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa" (Marx 1945: 265). Marx cita la *Fábula de las abejas* (1708) de Bernard de Mandeville –y en esto, Marx era también un salteador de caminos y un artista de la cita literaria– y sugiere que el libro presenta todas las clases de actividad productiva. En un pasaje impregnado de ironía, ironía que Marx solía usar para hostigar a los burgueses –y que Josefina Ludmer vuelve a citar en su libro *El cuerpo del delito* (1999)– analiza el papel de los criminales en las relaciones de producción y afirma:

Un filósofo produce ideas, un poeta versos, el pastor sermones, un profesor manuales, etc. El delincuente produce delitos [...] El delincuente no produce solamente delitos, sino que produce también un derecho penal, produce el profesor que da cursos sobre derecho penal y hasta el inevitable manual en que este profesor condensa sus enseñanzas con vistas al comercio [...] El delincuente produce, además, toda la organización de la policía y de la justicia penal, produce los agentes de policía, los jueces, los jurados, los verdugos, etc [...] Además de manuales de derecho penal, de códigos penales y legisladores, produce arte, literatura, novelas e incluso tragedias (Marx: 264-265).

En los manuales clásicos de criminología se suele caracterizar a los criminales como elementos asociales. La evaluación de las normas legales (y de su moralidad implícita) de una sociedad es directamente proporcional a la estigmatización de las

actividades que ponen en contradicción o interrogan los presupuestos de la economía política. Pensar una criminología radical es ir de una lógica jurídica sustentada en la teoría de la desviación a otra, basada en una lectura materialista de la legislación y el delito.

Pero ¿qué pasa cuando el dinero que produce la ley y genera los tratados sobre la moral y las buenas costumbres es incinerado?

Una incineración anárquica.

¿En qué contexto leer *Plata quemada*, la última novela de Ricardo Piglia? ¿En el contexto de la guerra de intereses de los suplementos culturales que se presentan bajo la forma de la polémica "franca" e "independiente"? ¿En el contexto de las formas de legitimación y consenso que regula el mercado literario?⁶ ¿Sobre el marco de los relatos en sordina que entretejen los críticos y escritores en los entreactos de los congresos, paneles internacionales o en las discusiones privadas de las redacciones?⁷ ¿O en el contexto de la poética de un autor que permite diseñar líneas de continuidad y ruptura en la historia de una escritura? Me voy a detener sobre este último punto.

Podríamos decir que la novela retoma zonas y puntos de articulación narrativa propias de la poética de Piglia. En primer lugar, la configuración de la pareja de los asaltantes, el gaucho Dorda y el Nene Brignone, recupera la construcción de los roles complementarios, la identidad móvil del uno por el otro y el efecto del "doble" que se desarrolla en algunos cuentos y novelas del autor: "El cuerpo es el Gaucho, el ejecutor pleno, un asesino psicótico; el Nene es el cerebro y piensa por él" (Piglia 1997: 69). Así por ejemplo, la dupla Dorda-Brignone podría

ponerse en correlación con otras, como con la del morocho y Celaya (en el cuento "La invasión", 1967, 91-99) la de Miguel y Santiago Santos (en "Mi amigo", 1967, 83-90), la de Rinaldi y Genz (en "La caja de vidrio", 1975, 57-68), la del "Vikingo" y el laucha Benítez (en "El laucha Benítez cantaba boleros", 1975, 41-55), la de Tardewski y Renzi (en *Respiración artificial*, 1980, 131 y ss.) o con la de Russo y Macedonio Fernández (en *La ciudad ausente*, 1992, 119-123). Por otra parte, cabe señalar que la configuración de Dorda como gaucho o matrero gay desautoriza ciertos remedios que proponía Césare Lombroso (1836-1909) para la curación de ciertas conductas "desviadas" del criminal nato.⁸ Si hacemos memoria, uno de los antídotos que aconsejaba el criminólogo y creador de la escuela positivista italiana en derecho penal era promover una emigración al campo, sacar al réprobo de su medio natural (la ciudad) y de los espacios más poblados para prevenirlo de las peores influencias. Como sabemos Dorda es "pervertido" en el campo:

Porque desde siempre, al Gaucho, que era un matrero, un retobao, un asesino, hombre de agallas y de temer en la provincia de Santa Fe, en los almacenes de frontera, al Gaucho siempre le habían gustado los hombres, los peones, los arrieros viejos que cruzaban a la madrugada por el arroyo, al otro lado de María Juana. Lo llevaban bajo los puentes y lo sodomizaban (esa era la palabra que usaba el Dr. Bunge), lo sodomizaba y lo disolvía en una niebla de humillación y de placer, de la que salía a la vez avergonzado y libre (Piglia: 224).

En segundo lugar, el punto de colocación o lugar de enunciación que ocupan los personajes en *Plata quemada* se inserta

junto a toda la serie de extraditados, infames u *outsiders* de otros textos. En la mayoría de los cuentos que pertenecen a *La invasión* (1967), *Nombre falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988) o en sus dos novelas anteriores, *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992), las voces de los fracasados, inventores, locos o criminales socavan y minan las reglas de la "buena" sociedad y articulan un discurso alternativo y contrahegemónico. Dicho de otro modo, esos "infames" u *outsiders* interrumpen o abren una fisura sobre las normas y creencias que hacen posible el funcionamiento de la maquinaria social. En este sentido, los textos de Piglia pueden ser leídos como textos políticos. En tercer lugar, la cita de Bertold Brecht que sirve de epígrafe a la novela ("¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?") que ya había ingresado en la voz del gordo Rinaldi, en un supuesto cuaderno de notas atribuido a Arlt en "Homenaje a Roberto Arlt" (Piglia 1975: 105) o en su conocido ensayo sobre el policial negro (Piglia 1990: 117), repone otra vez, la problemática entre política y delito, entre ley y transgresión, entre dinero y moral. A pesar de los paralelismos y los motivos recurrentes, podríamos decir que con *Plata quemada*, Piglia abandona el trabajo de experimentación que, a partir del andamiaje narrativo construido sobre la base del policial, el cruce de géneros y los juegos de homenajes, caracterizaba sus textos anteriores. A través de la historia narrada, la inscripción del suspenso y el sistema de marcos que construye el texto, la novela se coloca deliberadamente en el registro de la novela de no ficción o el thriller documental. La novela, en este sentido, quiere ser leída al lado de *In cold blood* (1965) de Truman Capote, *Caso Satanowsky* (1973) de Walsh, o de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez.

La estrategia básica es convencer al lector de que el relato es verídico, basado en actas judiciales, grabaciones secretas de

la policía, notas periodísticas y entrevistas a los sujetos implicados en el suceso. Los paréntesis narrativos ("dijeron los diarios", "según las fuentes", "yo vi, dijo la mujer", etc), el epilogo y la contratapa de la edición de la editorial Planeta refuerzan el encuadre narrativo sobre el estatuto de la versión documental o "no ficción". Sin embargo, al incluir como pruebas documentales las entrevistas al gaucho Dorda, las notas y la crónica "veraz" del enviado especial del diario *El Mundo*, Emilio Renzi, la novela juega a la desestabilización y ruptura con el registro. La aparición de ese alter ego del autor, verdadero fragmento e instante biográfico en la vida del personaje, inscribe la paradoja; reduplica y bifurca la narración en por lo menos dos: lo que se cuenta tiene ya la forma de la ficción.

La novela cuenta centralmente la historia de un asalto a un camión transportador de caudales de la Municipalidad de San Fernando, de la Provincia de Buenos Aires, en 1965. La ruptura de la cadena y del pacto que une a políticos, policías y asaltantes provoca primero la fuga de la banda, luego, el asedio policial y finalmente, la captura definitiva. Al ser cercados por la policía, en un departamento de Montevideo, los ladrones deciden quemar quinientos mil pesos antes de morir.

Podríamos decir que el "suspense" dura lo que dura la ficción del valor. Y en este sentido, no es casual el cambio de registro de la escritura y el ritmo desquiciado y vertiginoso que asume la novela, al modo del travelling onírico del filme *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone, en la escena final del asedio policial (Parte Seis en la novela).

La heroicidad sobrehumana ante el asedio policial del Gaucho Dorda, el Nene Brignone y el Cuervo Mereles preanuncia la catástrofe o el derrumbe posible del sistema, sobre el borde mismo de la muerte. En este sentido, la "monstruosidad" o la

"hybris" del acto final del Gaucho Dorda abre un vacío, formula un interrogante que desafía y hace tambalear los propios cimientos de la sociedad burguesa, construidos sobre la base del valor de la propiedad y el dinero. La incineración del botín, la destrucción anárquica o el "rito crematorio" es un acto criminal en estado puro que rompe la cadena de repeticiones y mutaciones del dinero; y a su vez, socava las motivaciones económicas que unen delito y transgresión de la norma. Como un signo sin voz en el mundo de la ley, la razón "perversa" es una contraversión y una réplica a la razón capitalista. Negar el "brillo" o disolver la forma del dinero es un acto que perturba el estado natural de las cosas y provoca una fisura sobre las reglas y normas del buen funcionamiento social:

Empezaron a tirar billetes de mil encendidos por la ventana. Desde la banderola de la cocina lograban que la plata quemada volara sobre la esquina (Piglia 1997: 190).

Y después de todos esos interminables minutos en los que vieron arder los billetes como pájaros de fuego quedó una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores de la sociedad (Piglia 1997: 193).

La novela parecería decir que a pesar de la "fantasmagoría" y el enrejado simbólico que sostienen la moral y las buenas costumbres, "todo lo sólido se desvanece en el aire".

Notas

¹ Las primeras reflexiones sobre la novela de Piglia se encuentran en mis reseñas publicadas en las Revistas *Confluencia* (1998: 176-178) y en

Hispanamérica (1999: 124-126) El presente trabajo, con ligeras variantes, fue leído el 20 de Octubre del 2000 en el II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

- ² "¿Cómo escribir para que la continuidad del movimiento de la escritura pueda dejar intervenir, fundamentalmente, la interrupción como sentido y la ruptura como forma?", se preguntaba Maurice Blanchot (1993: 34). Blanchot pensaba las nociones de continuidad y ruptura bajo el prisma de la dialéctica hegeliana, no como pares antitéticos sino como dos opuestos oscilantes y permutables, todavía muy próximos. Dicho con palabras de Blanchot: "La continuidad no es nunca suficiente continua, al ser sólo de superficie y no de volumen, y la discontinuidad no es nunca suficientemente discontinua, pues logra tan sólo una discordancia momentánea y no una divergencia o diferencias esenciales" (32). 1993: 27-37.
- ³ Cfr. Michel Foucault (1987: 221).
- ⁴ Ricardo Piglia, pensando en las formas narrativas y en la idea de archivo como modelo, habla de "una tensión entre materiales diversos que conviven anudados". Ver Piglia (1990: 161).
- ⁵ Como sabemos la novela sirve de base –con variantes notables, tanto en la composición narrativa como en la proyección ideológica– al exitoso filme de Marcelo Piñeyro. Pensada básicamente para un público adolescente y joven –una de las estrategias básicas de mercado del director, basta pensar en su otro filme taquillero *Tango feroz*, que recupera de un modo lavado la figura de José Ángel Iglesias, más conocido por su apodo Tango o Tanguito–, transforma una historia de fuerte contenido político (en la versión de Piglia) en una historia de amor, sustentada en las actuaciones de Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega, Pablo Echarri, Leticia Brédice, Héctor Alterio, entre otros actores. Asimismo, para ver los comentarios de Martín Prieto sobre la poética de Piglia ver María Teresa Gramuglio, Martín Prieto y Beatriz Sarlo (2000: 1-9).
- ⁶ La novela obtuvo el premio Planeta de novela 1997, otorgado por el siguiente jurado: Mario Benedetti, María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos y Guillermo Schavelzon.
- ⁷ Sobre la polémica entre formas de legitimación y consenso estético y las relaciones entre literatura y mercado en la contemporaneidad puede consultarse mi artículo "La joven narrativa argentina de los 90: ¿nueva o novedad?" (1996: 31-46). Una versión reducida del artículo apareció en

este mismo Suplemento Cultural, el 19 de Junio de 1994, 5.

- ⁸ . Es interesante el análisis de la novela que hace María Coira a partir de cierto efecto de lectura "naturalista" En este sentido, la crítica argentina, conjuntamente con ciertos aportes que le proporciona Alberto Vilanova, investigador de la UNMdP, especializado en historia de las ideas de la psicología, advierte ciertos matices del positivismo argentino de fin de siglo y resonancias lombrosianas en la construcción de la figura del gaucho Dorda. Cfr. María Coira (1999: 79-101)

Bibliografía

Arendt, Hannah (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.

Benjamin, Walter (1988). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.

Berg, Edgardo Horacio (1994). "La joven narrativa argentina de los 90: ¿nueva o novedad ?", en *Revista Letras*, Curitiba, Brasil, n° 45, 31-46. Una versión reducida del artículo apareció en el Suplemento Cultural del diario *La Capital*, el 19 de Junio de 1994, 5

_____ (1998) "Asesinos por naturaleza (sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia)", en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, n° 1, vol. 14, 176-178.

_____ (1999) "*Plata Quemada* de Ricardo Piglia", en *Hispanamérica*, n° 82, 124-126.

Blanchot, Maurice (1993) "El pensamiento y la exigencia de discontinuidad", *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores, 27-37

Brecht, Bertolt (1957) *La novela de dos centavos* Buenos Aires: Muchnik

_____ (1967) *La ópera de dos centavos Herr Puntilla y su sirviente Matti*. Buenos Aires: Nueva Visión

Coira, María (1999). "Ciudades y crímenes argentinos recientes en claves novelescas de Jitrik y Piglia", *CELEHIS*, Año 8, n° 11, 79-101

Foucault, Michel (1987). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI

- Gramuglio, María Teresa, Prieto, Martín, Sánchez, Matilde y Sarlo, Beatriz (2000) "Literatura, mercado y crítica Un debate", *Punto de Vista*, nº 66 , 1-9.
- Hobsbawn, Eric J (1976). *Bandidos* Barcelona: Ariel
- _____ (1983) *Rebeldes primitivos* Barcelona: Ariel.
- Lombroso, Cesar (1902). *El delito Sus causas y remedios*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Marx, Karl (1945). *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, Tomo 1, traducción de Wenceslao Roces. México: F.C.E.
- _____ (1984). *El capital*, Libro I, II y III Hyspamérica.
- Piglia, Ricardo (1967). *La invasión*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- _____ (1975). *Nombre falso* Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (1980). *Respiración artificial* Buenos Aires: Pomaire.
- _____ (1988) *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/ Universidad Nacional del Litoral.
- _____ (1992). *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana
- _____ (1997). *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta
- Proudhon, Pierre Joseph (1983). *¿Qué es la propiedad?* Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- Schiller, Federico (1943). *Los bandidos* Buenos Aires: Editorial Glem.
- Slatta, Richard (edited) (1987). *The varieties of Latin american Bandity*. New York: Greenwood Press.
- Taylor, Ian; Walton, Paul y Young, Jock (1988). *Criminología crítica*. México: Siglo XXI.