



Rodríguez Pérsico, Adriana. "Pasión por la literatura. Los 45 años de *Hispanamérica*".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, septiembre de 2018, vol. 7, n° 14, pp. 13-19.

## Pasión por la literatura. Los 45 años de *Hispanamérica*

Passion for Literature. *Hispanamérica*, 45 years

Adriana Rodríguez Pérsico<sup>1</sup>

Recibido: 01/08/2018

Aceptado: 10/08/2018

Publicado: 11/09/2018

### Resumen

El artículo indaga en una forma inicial que justifica un futuro logrado. De ahí que escojamos analizar el primer número de la revista para ver qué está desde el principio, qué permanece y también cuáles son los cambios. Con algunas variantes, las secciones muestran una concepción de la literatura que persiste. Roxana Patiño en un artículo reciente afirma que *Hispanamérica* se mueve entre la revista académica y la revista cultural (Patiño 2018). Quizás se deba a la construcción de un entrelugar entre dos tipos de discursos –uno más atento a jergas específicas y, por consiguiente, más fechado; el otro, menos marcado– lo que ha asegurado la saludable y digna supervivencia de la revista.

### Palabras clave

Literatura latinoamericana; ensayo; ficción; revista de literatura.

### Abstract

This article explores a beginning that justifies a future achievement [pointed to its achievements]. Hence, we chose to analyze the first issue of the journal to see what has remained constant and which changes have been introduced along its life. With some variants, the sections show a persistent conception of literature. In a recent article, Roxana Patiño stated that *Hispanamérica* moves between two modalities: the academic journal and the cultural magazine (Patiño 2018). Perhaps it is due to the construction of a place in between these two types of discourse –one more attentive to specific critical language, and therefore more dated, and another, less fixated– which has ensured the healthy and dignified survival of the journal.

### Keywords

Latinamerican Literature; essay; fiction; literature journal.

---

<sup>1</sup> Profesora de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora de CONICET. Autora de *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. (1992), *Relatos de época. Un cartografía de América Latina (1880-1920)* (2008) que fue Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas (2010), *Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños* (2010). *Psicoanálisis sexual y social: una lectura marxista de E. Castelnuovo* (2016), *Los unos y los otros. Comunidad y alteridad en la literatura latinoamericana* (2017). Compiló con Jorge Fonet de *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. (2004). En 2009, recibió la beca Guggenheim. Contacto: [adripers51@yahoo.com.ar](mailto:adripers51@yahoo.com.ar)



**H**oy, Saúl Sosnowski podría citar con orgullo la célebre frase del prólogo de *Los lanzallamas* de Roberto Arlt: “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo”. Porque solo por empeñamiento de su director y de algunos colaboradores podemos saludar los cuarenta y cinco años de una publicación cultural que desde el principio estimuló vínculos e intercambios latinoamericanos a través de un puente tendido en Estados Unidos. La trayectoria sigue, en cierto sentido, el derrotero personal del director que afirma su doble pertenencia cuando asegura que reside en Estados Unidos y vive en Buenos Aires.

Más que hacer un homenaje, estas notas pretenden indagar en una forma inicial que justifica un futuro logrado. De ahí que tomemos el primer número de la revista para ver qué está desde el principio, qué permanece y también cuáles son los cambios. Con algunas variantes, las secciones muestran una concepción de la literatura que persiste y resiste. Roxana Patiño en un artículo reciente afirma que *Hispanamérica* se mueve entre la revista académica y la revista cultural (Patiño 2018). Quizás se deba a la construcción de un entrelugar entre dos tipos de discursos –uno más atento a jergas específicas, y por consiguiente más fechado, el otro, menos marcado– lo que ha asegurado una saludable y digna supervivencia.

Porque, aunque todo discurso conserva en sí las marcas de su tiempo, los escritores reflexionan constantemente sobre la lengua a usar que debe ser móvil, dúctil, flexible. Elías Canetti llamaba a los escritores “custodios de las metamorfosis”, un preciado don según el autor (1986: 355). Pronunció esta conferencia sobre la profesión de escritor en Múnich, en 1976. Por esos años en que aparecía *Hispanamérica*, el tema interesaba. Ricardo Piglia, por ejemplo, en *Los diarios de Emilio Renzi*, habla reiteradas veces sobre lo que él denomina “lectura del escritor” que es aquella que esquiva jerigonzas de capilla para concentrarse en problemas fundamentales de escritura: “La lectura del escritor no debe tomar la forma de una intervención académica, sino buscar los modos de pensar la literatura desde un lugar no estabilizado” (2017:149).

Al escoger el ensayo como forma, *Hispanamérica* concuerda de modo implícito con Th. Adorno que en su trabajo del mismo nombre lo llama “producto mestizo”, un género fronterizo que alienta la libertad del espíritu retirando de la prosa toda impostada objetividad (2009). Al mismo tiempo, los ensayos conviven con otros registros más académicos fomentando así la polifonía, un rasgo raro en publicaciones de este tipo. La ficción es el otro pilar del proyecto de *Hispanamérica*. El gesto apunta a acercar al lector algunas escrituras nuevas o textos recientes de autores consolidados abriendo un abanico de posibilidades en escala reducida.

*Hispanamérica. Revista de literatura.* Sabemos lo que se juega en un título y la felicidad sentida cuando damos con el título preciso, la expresión mínima del corazón de un texto. En el título, se articulan dos colectivos que implican elecciones contundentes. El primero toca la incesante discusión sobre cómo denominar a esta parte del mundo; la elección se debe, tal vez, a exigencias institucionales. Hispanoamérica incluye con certeza a los países de habla española. Si sabemos que la lengua actúa como factor aglutinante de los pueblos, ¿por qué no escoger Latinoamérica, que comprende también a los países lusófonos o francófonos? ¿Por qué no incluir al enorme territorial y culturalmente Brasil? El lugar de la literatura brasileña se mantendrá en segundo plano.

El segundo propone una especialización y, dentro de ella, una apertura. El foco será la literatura, no la cultura, término que ensancha intereses y perspectivas. Al mismo tiempo, se entiende literatura en su acepción más amplia: crítica, teoría, ficción. Más adelante se incorporarán otras formas como la poesía o el teatro amén de agregar géneros como la entrevista o el testimonio.

El número 1 de julio de 1972 está dedicado a narradores argentinos. Las secciones de la revista son: Ensayos, Inéditos de Macedonio, Documentos, Ficción. El editorial, firmado

por Saúl Sosnowski, asevera: “La tradición exigiría que *Hispanamérica* comience con un planteo detallado para justificar la negación de otro silencio. Confiamos en la trayectoria que la revista se plantea para creer que podemos omitir reiteraciones editoriales”.

El comienzo emblemático recuerda las palabras de *El idioma de los argentinos* cuando Borges define al prólogo como el tránsito del silencio a la voz. El editorial modula la voz de la publicación. Una voz que se levanta contra el lugar común que reza que las primeras palabras deben enfatizar la idea de la necesidad de llenar un vacío o un hueco. Por el contrario, *Hispanamérica* alega el propósito de “mostrar el proceso de la producción literaria en el Continente”; el proyecto parece más humilde pero no es menos extenso. La amplitud se verifica en un gesto abarcador que incluye el estudio de autores consagrados y otros emergentes o aún desconocidos.

Otras dos aspiraciones siguen el ritmo de los debates teóricos de la época aunque van más allá de la coyuntura y mantienen su vigencia a través de los años. Una tiene que ver con la línea de pensamiento que inaugura Pierre Bourdieu a partir de “Campo intelectual y proyecto creador” (1966). El editorial se aleja del caso particular, del estudio de los escritores célebres para poner el foco en las articulaciones del campo literario. La segunda aspiración es quizás una respuesta conciliadora de posiciones extremas: “Intentamos estudiar la literatura desde su propia problemática en un contexto cultural que no excluye el compromiso literario”. Ni caer en formalismos ni subordinarse a compromisos extraliterarios parece ser la perspectiva adoptada. Así, los caminos rechazados son el inmanentismo ahistórico y la sumisión del arte a fines políticos o ideológicos. Por una crítica que atienda a las formas mientras piensa el contexto de producción de la obra. El objetivo es probar otros modos de articulación de la literatura con la historia, la política o la sociedad

En los tres ejemplos críticos que incluye, *Hispanamérica* da muestras de su actualidad, declarando así su acompañamiento a las últimas teorías estéticas del momento, sobre todo francesas. David Lagmanovich, en “Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar”, toma el modelo fonético para trasladarlo a la literatura y diseñar un modelo de lectura. Su propósito es “indicar algunas líneas constructivas de los cuentos de Cortázar que quizás puedan ayudar a caracterizar un número limitado de tales estructuras literarias” (6). El análisis de un corpus de ocho cuentos pretende generalizar el método al que le otorga un poder explicativo quizás excesivo. Eran los tiempos en que imperaba la ilusión de que cierto rigor científico podía aplicarse de modo fructífero al campo de la crítica y la teoría.

Noé Jitrik en “Jugar su papel dentro del sistema” reflexiona sobre la categoría de lo nuevo en la literatura latinoamericana. ¿Qué hay de nuevo en ella como para despertar el interés de los lectores? El ensayo forma parte de lo que será *El no existente caballero* de 1975. Entre los cambios producidos en la literatura y en la crítica, define al relato como “hecho de lenguaje”. Las argumentaciones se enmarcan en las teorías estructuralistas y formalistas. Los nombres de Lévi-Strauss, Greimas, Kristeva, Barthes, Brémond, Tomachevsky o Tinianov aparecen a pie de página para legitimar el cuerpo del discurso y el desarrollo de las argumentaciones. El relato es considerado como una totalidad:

[...] cada elemento –y sobre todo los más acentuados en una figura narrativa particular– puede permitir el acceso a la totalidad; lo que se encuentra en un cierto nivel de organización intelectual se hallará en los otros, y, por supuesto, en la condensación significativa, en ese resto que el conjunto procura y que tal vez resume lo que puede considerarse como la operatividad de la literatura (19).

Así, el pujante momento teórico empuja a rever las concepciones tradicionales de ciertas categorías narrativas, por ejemplo, el tema y el personaje que según el autor, “son ‘recuperados’ por un nuevo enfoque como ‘elementos’ que se aparejan a otros más y entre

todos forman un conjunto que es como la gramática de la narración” (18). Entre otros elementos, Jitrik considera los procedimientos del relato, las descripciones y explicaciones, los ritmos narrativos. Pero se detiene en uno, el personaje, al que analizará con las categorías provistas por los formalistas y los estructuralistas que lo conciben como una función o un actante.

En los años 70, la obra de Macedonio Fernández es rescatada del desván por escritores y críticos que ven en ella una cantera fértil de procedimientos experimentales. Al mismo tiempo, ejerce atracción poderosa la figura de escritor excéntrico que hace una literatura absolutamente excepcional. Ricardo Piglia, Germán García, Noé Jitrik, entre otros, abordan la cuestión mientras coinciden en el vanguardismo sin par de Macedonio.

Recordemos que Macedonio empieza a elaborar sus hipótesis acerca de la experiencia estética a partir de 1921. Esboza sus preocupaciones en cuadernos, en cartas y en artículos específicos. Sus temas giran alrededor del humorismo, la novela y el poema. En “Para una teoría del arte”, producido alrededor de 1927, extrema la posición sosteniendo la inconveniencia de conceder importancia excesiva al tema: “[...] El tema o asunto es ajeno al arte; cuanto más pobre es el tema –colores, líneas, asociaciones primarias, magnitud trágica, enredo, hechos– tanto más posible es el arte” (Fernández 1974: 239).

Para definir al arte, hace un primer movimiento de exclusión y comienza por enunciar *lo que no es*. El arte no tiene que ver con las sensaciones, tampoco con la belleza. Si la belleza existe es propia de la naturaleza, sea ésta física o psíquica. Luego afirma: “El Arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación” (Fernández 1974: 236). Más adelante, matiza reconociendo un cierto tipo de belleza artística que resulta de determinados modos de representación: “Sólo hay belleza *artística*, por expresión estudiada, y tanto más artística cuanto más indirecta, cuanto menos realística, menos copia, menos información” (Fernández 1974: 238).

Macedonio reserva el término arte sólo para aquellos productos del intelecto que crean emoción por medios indirectos, definiendo así la práctica artística: “Sólo llamo belleza a la emoción que sólo la inteligencia (no la vida o realidad) puede crear en tercero, por medios indirectos, no por el camino directo del raciocinio ni por el camino de emociones comunes no estéticas, de la copia o realismo” (Fernández 1974: 239). Contra la concepción del arte como *comunicación de emociones* mediante procedimientos realistas. Contra la *comunicación* (que conlleva “eficacias plenas del gesto”), la *suscitación* de las emociones.

En esta línea, Alicia Borinsky escribe “Macedonio: su proyecto novelístico”, que encuentra condensado en *El Museo de la novela de la Eterna*. En “Para una teoría de la humorística”, Macedonio propone el humor absurdo –basado en un juego de conceptos que busca destruir el orden establecido– en oposición al humor realista. Defensor del antirrealismo, el escritor mantiene actitudes radicales. Borinsky concluye:

El realismo en arte le parecía, sobre todo, mentiroso. Negaba que tuviera acercamiento a la realidad. Por el contrario, se interponía entre la realidad y el ojo. Constituía un obstáculo innecesario. No cuestionaba, como veremos, la idea de un arte sometido a fines exteriores. El realismo le molestaba por su poder de engaño. Veía un grave peligro en la confusión entre la imagen de la realidad reflejada en la literatura y la vida misma (33).

El proyecto novelístico se refiere fundamentalmente a la invención de un género negativo, la antinovela, a los personajes que circulan por ella, alejados de toda realidad y ajenos a cualquier psicologismo, a una forma que desconoce la estructura tradicional de principio, medio y final, presentada en ese orden. Si la novela se define por la acción y por los

personajes, Macedonio proclama una novela sin sucesos, como dice Borinsky, “inventa un ámbito de la ausencia” (42) esquivando y torciendo todas las leyes del género.

En la segunda sección, *Inéditos* de Macedonio, su hijo Adolfo de Obieta, compilador y editor de la obra, oficia de intérprete privilegiado quizás por cercanía cotidiana al punto que lo caracteriza mediante dos epítetos borgeanos –Macedonio se revela como “analizador” y “sonreidor”, más hablador que escritor–: “Estas páginas muestran algo de esa fervorosa curiosidad no de un día sino de una vida” (51).

Los textos de Macedonio incluidos en *Hispanamérica* son fragmentos yuxtapuestos al azar que funcionan por inversiones, paradojas y absurdos. Es un precioso absurdo, por ejemplo, escribir un detallado elogio del antojo y la gula. Es una inversión de valores corrientes hacer la apología de la falsificación especialmente en arte, de cuadros y manuscritos. Es paradójal la tarea del artista que invierte la secuencia lógica de extraer elementos de la realidad para elaborar la obra y prefiere partir de los retratos de modelos en revistas de moda para convertirse luego en buscador de originales:

Un retrato bueno no expresa un carácter sino sólo un momento de él del que no puede inferirse nada sobre el carácter total porque la congruencia del carácter individual es un enunciado sin sentido: de ningún rasgo se infiere otro (y lo mismo del Cosmos, de toda la Realidad) y ningún rasgo de carácter contradice otro rasgo (52).

En otro de los fragmentos, para recordar la fuerza operativa del grupo, Macedonio toma prestada de la naturaleza una metáfora que llama “moral de enjambre”: “lo que no podía el pequeño poder ofensivo de una picadura para abatir al enemigo, lo podrían veinte picaduras, es decir, la comunidad” (54). Podríamos acercar estas palabras al proyecto utópico de fundar una colonia anarquista en Paraguay que hacia 1897, Macedonio compartió con Horacio Quiroga y otros compañeros de aventuras. La escritura sostiene la utopía.

La sección Documentos incluye una entrevista de Mario Szichman a David Viñas, un ensayo de Héctor Libertella sobre la novela y un homenaje de Bernardo Verbistky a Leopoldo Marechal, muerto poco tiempo antes, en 1970. Viñas introduce la historia y la política, la biografía personal y la literatura: “mi narrativa es un proyecto de cuestionamiento de la cultura burguesa. O, si preferís, de mi propia formación. Una manera de pensar contra mí mismo” (61). Jugando su papel predilecto de provocador, hace pasar la historia por su propia vida, cuando confunde la imagen de Eva Perón con la de su madre y la del General con la de su padre, “dos señoritos seductores nacidos casi sobre los mismos años y en dos pueblos muy próximos de la provincia de Buenos Aires: Lobos y Monte” (62). La entrevista capta la coyuntura apelando a la figura de Ernesto Guevara como superación de dos modelos encarnados en Perón y en Lanusse: la vertiente nacional-popular y la liberal progresista (asombra la identificación de Lanusse con alguna forma de progresismo). Otras cuestiones giran sobre su exitosa pieza teatral en cartel en ese momento, *Lisandro* –cuyo protagonista es el político Lisandro de la Torre–, las derivaciones del caso Padilla y ciertos juicios lapidarios sobre dos autores en pleno auge como eran Julio Cortázar y Ernesto Sábato. Por su parte, Cortázar contestará en el número siguiente.

Cada época cultiva tipos específicos de literatura, líneas y estilos distintos. Si en la actualidad, las tendencias se dirigen a las autobiografías, las historias mínimas y los relatos en primera persona, en la década de 1970, los impulsos eran otros. Libertella hace un diagnóstico de la novela de ese momento y ve que el mal que la aqueja es la carencia de teleología. Contra “la literatura lineal, la que pretende *contar*, y en un solo nivel de emisión del lenguaje” (70), el escritor esgrime un proyecto que despliegue un “tipo de épica que registre el caos fértil, la verdadera sustancia del mito: no el caos que la tradición entiende como confusión y esnobismo sino el caos que genera libertad y riqueza” (72). Libertella pide al escritor un

trabajo sobre la percepción que ensanche el horizonte y deje atrás el cultivo de tonos menores y privados donde se esfuma la noción de la realidad total. La idea de una percepción extendida funciona de antídoto a ciertas líneas estéticas conservadoras que se hacen pasar por vanguardistas.

Verbitsky compone un bello homenaje a Leopoldo Marechal –bastante relegado por la crítica del momento– destacando dos aspectos fundamentales que a menudo no solo no armonizan sino que se excluyen: la elaboración de una lengua y la inclusión de personajes populares:

En Marechal todo tiende a una unidad esencial. Desde su vocación literaria a su militancia política, desde su vida cotidiana a la expresión lírica y se da igualmente la coincidencia de lo que para otros son opuestos incompatibles, la nobleza del lenguaje y su proximidad al pueblo (74).

Verbitsky defiende el libro de algunas críticas contundentes sin dar nombres propios aunque podemos reponerlos. Si Rodríguez Monegal subrayaba los términos bajos hablando de las inmundicias que se extendían por casi todas las páginas de *Adán Buenosayres* y Anderson Imbert denostaba las fealdades y las obscenidades de la prosa, Verbitsky destaca el lenguaje admirable, que es también profundamente porteño.<sup>2</sup> La conjunción de lo regional y lo general subrayan la fuerte impronta ética de su producción. Si Marechal con su personaje que deambula por Buenos Aires había sido acusado de plagiar el viaje de Ulysses por la ciudad de Dublín, Verbitsky acepta la similitud para corregir el sentido local, señalando la presencia poderosa de la ciudad y de modo más circunscripto, el barrio de Villa Crespo: “con las calles de ese barrio bien nombradas, con su iglesia perfectamente individualizada, con sus peripecias directamente tomadas de la vida de Marechal” (75).

De los cuatro textos de ficción incluidos, todos usan un narrador en primera persona; el de Alicia Steimberg y el de Bernardo Kordon pertenecen a novelas de próxima aparición. “Contra maestre Zoilo” de Kordon integra *Los navegantes*. El cuento de Marco Denevi, *Michel*, relata una historia trágica de escauceos homosexuales, en la que el protagonista, en una especie de reactualización del mito de Edipo, mata a un supuesto enamorado que se revela como su padre. El texto de Bioy Casares, “Una guerra perdida”, presenta una historia simpática y banal que gira alrededor de la figura de la repetición: un seductor que cambia de mujeres que tienen en común la afición a hacer cursos sobre temas botánicos un tanto absurdos.

Quizás el texto más ingenioso sea “La loca 101” de Steimberg, fragmentos de la novela del mismo título que resultó finalista en el Premio Barral de Novela de 1972. El relato está encabezado por un pedido de recompensa para quien suministre datos sobre una loca que se ha fugado del hospicio. En una escena delirante, la loca salva su vida de las amenazas de un borracho contándole mil y un cuentos. Esta moderna Scherezade se torna narradora en una operación performativa. Con humor e ironía, el personaje declara: “Qué culpa tengo si hoy me han nombrado narradora. Sin previo aviso aparecí con el rótulo de Narradora Consagrada, vive Dios, de la noche a la mañana y ahora tengo que narrar en serio, decir, ‘apresa reverberos de sol y lunas enteras’” (102).

En un momento, la narradora se dirige a un personaje a quien llama el Jefe y que resulta ser alguna autoridad del manicomio que pretende ponerle una camisa de fuerza. Hay

<sup>2</sup> Algunos artículos sobre el tema son: Rodríguez Monegal, E. “Adán Buenosayres: una novela infernal” (1949); Anderson Imbert, E. *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954). La excepción es el artículo de Julio Cortázar que con el seudónimo de Julio Denis publica en 1949 “Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres” donde se refiere a la novela como un “acontecimiento extraordinario en las letras argentinas”.

una identificación del Jefe con la madre basada sobre todo en el castigo. Fusionando tiempos y volviendo a la infancia o a la adolescencia, la protagonista implora: “Largá la zapatilla, vieja, no me pegues con la zapatilla, largá la chancleta, eso es, largá la chancleta que te está haciendo falta. Andate al puerto, levántate un marinero que no sepa hablar castellano” (203). La chancleta que sirve para golpear entra en el dicho “tirar la chancleta”, atreverse a ejercer la libertad sexual. Poder abrirse al goce o poder convertirse en sujeto de goce. La literatura es una forma de goce.

En *El placer del texto*, Roland Barthes imagina una estética basada en el placer del consumidor mientras diseña una tipología de los lectores de placer, una tipología de lectores neuróticos. Así, está el fetichista, amante del fragmento, la cita, el giro; el obsesivo, que se entusiasma con los metalenguajes, las glosas y las explicaciones; el paranoide, que busca las interpretaciones profundas y los secretos; el histérico, un entusiasta que niega toda distancia crítica para sumergirse en el texto. No se trata de hipostasiar el placer del texto, sino de igualar el tipo de placer que uno encuentra en la lectura con cualquier otro. En última instancia, se trata de aniquilar la falsa oposición entre vida práctica y vida contemplativa. El texto es definido como un cuerpo erótico que mantiene con el lector relaciones eróticas (Barthes 1975).

Revolcar la chancleta o sacarse de encima el chaleco de fuerza de la taxonomía y los esquemas. Podríamos usar la prosopopeya para afirmar que en 1972, *Hispanamérica* tira la chancleta para poner en circulación un producto nuevo y de contornos imprecisos que se configura entre discursos. La invitación a tirar la chancleta implica sacarse de encima modelos demasiado cerrados para explorar otros modos posibles de lectura y de escritura. En el desarrollo de esta historia apasionante, la contribución de *Hispanamérica* fue fundamental.

## Obras citadas

- Adorno, T. W. “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2009, 11-34.
- Barthes, R. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1978.
- Canetti, E. “La profesión de escritor”. En *La conciencia de las palabras*. México: F.C.E., 1986, 349-366.
- Fernández, M. “Para una teoría del arte”. En *Obras Completas*. Vol. III. *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1974, 235-251.
- Hispanamérica*. *Revista de literatura*. (1972). I(1), julio.
- Patiño, R. “Una revista anfibia. *Hispanamérica* y la crítica literaria hispanoamericana”. *VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Universidad Nacional de Mar del Plata. 6-8 de noviembre de 2017. Versión digital en: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/schedConf/presentations>.
- Piglia, R. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Buenos Aires: Anagrama, 2017.