Retratos estadounidenses: mirada, pose y montaje en las notas de Ricardo Piglia para las *Crónicas de Norteamérica* de 1967

Claudio Ariel Dobal
Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur

En la contratapa de su primera novela, Truman Capote posa recostado sobre un diván y mira a la cámara con sus ojos casi borroneados por el mechón de pelo rubio sabiendo que con eso va a lograr escandalizar a los conservadores de los Estados Unidos. En Idaho, un Ernest Hemingway solo y cansado observa el paisaje con los ojos tristes por última vez y recuerda que «un balazo en la boca es infalible». En Ohio, Sherwood Anderson, a la mitad de su vida, desvía los ojos un instante de su trabajo y sin decir más nada abandona la fábrica familiar para no volver nunca. Tres imágenes, tres instantes a los que se suman, entre otros, el de Francis Scott Fitzgerald junto a su Rolls Royce inglés fundido en la plaza de su Saint Paul natal, el de Ring Lardner mientras propone una partida de *bridge* en sus últimas horas de vida, o el del adolescente James Baldwin encandilado por el sol que no logra advertir a tiempo a los policías neoyorquinos que se le vienen encima. Todos estos momentos diversos son notados y anotados por el casi inédito Ricardo Piglia para hacer de cada uno de ellos —no de la obra, no de la trayectoria, no del contexto histórico — el centro de sus retratos de escritores de 1967.

Con este procedimiento —entrar por la imagen antes que por la obra, detenerse en el detalle visual antes que en la tesis crítica— Piglia organiza buena parte de las doce «notas de presentación» que escribió para acompañar los cuentos del volumen antológico *Crónicas de Norteamérica*, editado por Jorge Álvarez. Notas que, según lo consigna en su diario personal, fueron escritas durante un mes de trabajo en el que sintetizó todo lo que sabía y había leído en esos diez últimos años. Notas, también, a las que Piglia volvió mucho tiempo después, hacia el final de su vida, reeditándolas con mínimas variantes en un volumen independiente titulado *Escritores norteamericanos*, de 2016, en el que sumó algunos apuntes del mismo diario como marco general de su interpretación.

A lo largo de todo ese proceso de lectura, escritura, reescritura y notación diarística, Piglia denominó estos doce textos de diferentes maneras: «notas de presentación» la primera vez (el sábado 11 de febrero de 1967); luego «microbiografías», «presentaciones» o «retratos» (el martes 14 de ese mes); «divertidas y eruditas semblanzas» (el 21); «retratos de escritores» que tienen algo de lo que él mismo busca en los «ensayos» (el 23); y «retratos breves» (el 9 de marzo). Finalmente, en la última entrada del 2 de mayo de 2015, publicada solo en la reedición de las notas, las designa como un «conjunto de retratos de escritores norteamericanos» (*Escritores* 7). De todas las denominaciones utilizadas, la que más relevancia tiene es justamente la de «retrato»: no solo es la única que se repite, sino que también la que Piglia elige para caracterizar estas notas en su reedición. Esta nominalización, por lo tanto, se nos manifiesta como una pista significativa y un camino de lectura posible para revisar e interrogar críticamente la técnica y las voluntades que estuvieron presentes en la tarea retratística de fines de los sesenta.

Modelos de retrato

En un sentido estricto, el retrato literario es una representación que toma al ser humano como modelo y describe su aspecto físico y sus rasgos psicológicos y morales,[1] aunque su definición específica puede resultar algo más compleja. En cuanto a su precisión histórica, el retrato literario ha sido considerado tanto como un género para glosar colecciones de «personas ilustres» como una figura retórica descriptiva para ser utilizada en textos más extensos, o incluso como un recurso periodístico para erigir «panteones de hombres célebres» capaces de encarnar el «genio nacional» (Rubio Jiménez y Serrano Asenjo 12-13). A su vez, en un nivel más específico, las teorizaciones al respecto se han preguntado si solo puede ser hecho sobre seres humanos o también puede abordar otras criaturas; si requiere una necesaria individualización, una unidad compositiva y un parecido, o si se puede hacer un retrato múltiple, arquetípico y hasta transmedial. E incluso, más actualmente, si el mismo puede ser estático o dinámico (Juan Bolufer s/p.).

[1] En esto coinciden Amparo de Juan Bolufer (en línea), Margarita Iriarte López (7) y Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (9-10).

Sin querer entrar en disquisiciones teóricas, estas enunciaciones iniciales aportan, aun con sus incertidumbres, un primer marco de indagación a la preeminencia del término en las definiciones de Piglia. Al nombrarlas como «retratos», Piglia las está entendiendo y escribiendo como un todo particular, como un género de escritura en sí mismo, y no usando el retrato como un recurso retórico dentro de un texto narrativo más amplio. Si bien es cierto que las notas biográficas de 1967 forman parte de una antología de más largo aliento, no lo es menos que presentan una autonomía relativa respecto del volumen que las engloba: tienen una extensión no habitual para el formato típico de la colección, apelan a títulos sin apellidos ni referencias explícitas a los narradores retratados y, sobre todo, refieren a autores admirados por Piglia.

Esa autonomía se aprecia, además, en la libertad con que Piglia experimenta con distintas formas retratísticas que proponen descripciones vitales y construcciones biográficas diversas y, por ende, diálogos distintos con el lector. De ellas, sobresale la del retrato genéricamente más puro: el que comienza con una descripción o una anécdota vital, utilizada como un rasgo dominante o emblemático para construir o ratificar una imagen de escritor, y comentar a partir de allí algo sobre la obra literaria (los casos de Hemingway, Fitzgerald, Anderson, Baldwin y —en menor medida— Lardner, Capote y Caldwell). Luego, en segundo lugar, está la nota ensayística que se centra en analizar las características particulares de la obra literaria, y que aborda la cuestión vital o la descripción del escritor de manera subsidiaria (lo que sucede con Wolfe, Purdy, Algren y —menos— con Capote). Y finalmente están las pocas notas de corte histórico, en cuyos párrafos iniciales se lanza una aseveración o se propone un recorrido por la tradición literaria de Estados Unidos para, posteriormente, terminar incluyendo un comentario sobre la obra del escritor específico pero sin detallar mucho sobre la vida del mismo (Faulkner, Updike, pero también Caldwell).

Estas experimentaciones formales con el retrato remiten, por supuesto, a los «ejercicios de prosa narrativa» incluidos en *Historia universal de la infamia*[2]:

[2] Abordé previamente la relación entre las notas de Piglia y las primeras biografías de Jorge Luis Borges en la ponencia «¿Cómo se escribe una vida? ¿Cómo se lee una obra?: aproximaciones a las biografías de narradores norteamericanos escritas por Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia en 1967.» publicada en 2024.

al igual que Jorge Luis Borges, Piglia no solo se asienta en el género biográfico para desarrollar sus notas, sino que también incorpora la descripción física como figura retórica para señalar puntualmente el modo que asume el vínculo entre vida y obra en algunos escritores.[3] Así, por ejemplo, la nota sobre Francis Scott Fitzgerald, el escritor que mejor narró el apogeo y derrumbe de su generación, comienza afirmando que «en el delirante París de los twenty» quien más se divierte es «ese norteamericano de ojos tiernos y un aire a John Barrymore» que aparece a menudo por el Ritz con «el rostro levemente congestionado, vestido de frac y caminando con las manos» (Piglia «Rolls-Royce» 80), o el retrato del olvidado Ring Lardner, cuya obra para Piglia contribuyó como pocas a la definición de la «estética norteamericana», se inicia con la imagen mortuoria de ese escritor a sus 48 años, cuando «la morfina lo ayudaba a soportar la cirrosis, pero cada tanto se encontraba de cara al techo con los ojos vacíos, pálido de dolor» («Jugando» 56). A su vez, estos modos clásicos de incluir la descripción se combinan con otros usos más experimentales, como el caso de Truman Capote, en el que Piglia refiere a la foto de contraportada de su primera novela para subrayar los claroscuros de ser (o nacer como) una celebridad literaria en Estados Unidos («Otras» 206); o como la larga descripción de una mujer de la calle que encabeza la nota sobre Nelson Algren, utilizada para criticar lo mismo que dicho escritor denuncia del gobierno y la sociedad de los Estados Unidos («Corte» 124).

Ahora bien, más allá de estas variaciones formales, las notas de Piglia proponen un retrato de corte tradicional: se conciben como la representación de un ser humano real, singularizan cada imagen evitando arquetipos ya transitados, y dan por sentada la veracidad del texto a partir de la inclusión de citas y referencias de entrevistas, correspondencias, novelas, biografías y estudios críticos. No obstante, los textos presentan una diferencia importante respecto del modo tradicional del retrato en la ausencia del carácter estático: si bien, como recién se mostró, la descripción es parte constitutiva de las notas, en general en ellas el escritor retratado aparece de modo dinámico; aparece *haciendo algo*. Por ejemplo, en los casos ya mencionados de las notas que focalizan su

[3] Solo como ejemplo, podemos recuperar la descripción que Borges ofrece de Monk Eastman (*Historia* 55); de Billy the Kid (62); de Lázarus Morell (21); o de Roger Charles Tichborne (34).

narración en lo vital, Hemingway, Fitzgerald, Anderson, Baldwin, Lardner, Capote y Caldwell aparecen —respectivamente— luchando en Italia durante la primera guerra mundial; yendo de fiesta a los bares parisinos o fundiendo un coche importado por las rutas de Minnesota; escapando de la empresa familiar de Ohio; siendo patoteado racialmente por la policía en Nueva York; buscando jugar al bridge con sus allegados en sus últimas horas de vida; posando sensualmente para una fotografía de contratapa; o siendo cuestionado, mirado de reojo, por sus coterráneos de White Oak, al sur de los Estados Unidos. El dinamismo, un rasgo propio del retrato literario moderno, acerca las notas de Ricardo Piglia al texto biográfico novelado de corte borgeano y lo aleja del retrato pictórico en el sentido más específico: todas estas escenas se pueden leer como la puntualización que Piglia realiza de ese instante crucial en el que por fin cada uno de los escritores reconoce para siempre quién es (Borges «Prólogo» 139). Sin embargo, de una u otra manera, y recuperando la tesis de Georg Lukács, podemos afirmar que la narración de esos momentos imprime vitalidad y aleja al individuo de la amenaza de quedar convertido en una «naturaleza muerta».

Los ojos del retratado

Dada la ausencia de tratados específicos sobre el retrato literario muchos investigadores se han apoyado en los trabajos sobre el retrato pictórico para desarrollar sus indagaciones. Sobresale en este contexto *La mirada del retrato*, de Jean-Luc Nancy, que parte de la idea de que el retrato remite siempre al «estado civil»de una persona real y de que su valor reside en la semejanza con un modelo ausente y en la evocación de esa ausencia (37, 53-54).[4] Para Nancy lo que el retrato muestra no son atributos ni actos explícitos del individuo retratado,

[4] Nancy escribe en el francés original *L'état civil*, término que en francés refiere no solo a los datos registrales sino al «conjunto de rasgos distintivos de una persona que le asignan su lugar en la sociedad y la diferencian de las demás desde el punto de vista del goce y ejercicio de los derechos civiles». En castellano, en cambio, el estado civil refiere únicamente a la condición de una persona en relación con su nacimiento, nacionalidad, filiación o matrimonio.

sino su interioridad, expresada en la única acción de devolver la «mirada» al espectador o, en su defecto, en la de estar pintando o estar siendo pintado (11-15, 26).

En las *Crónicas de Norteamérica*, el «estado civil» de todos los retratados por Piglia es conocido de antemano, y lo escrito en ellas entra en diálogo con esa imagen preestablecida. No obstante, el hecho de que los retratos no vayan exactamente por el mismo carril que las apreciaciones sociopolíticas de Alberto Ciria en las palabras preliminares de la misma antología permite sospechar que la voluntad de Piglia es no dejarse circunscribir por la relación identitaria y referencial entre lo escrito y el escritor retratado, sino ensayar una lectura más personal. En efecto, mientras que Ciria aborda la cuestión del disentimiento y la crítica a la sociedad y al modelo capitalista de los Estados Unidos como una constante que se evidencia en los escritores norteamericanos antologados (10), Piglia, aun incorporando referencias textuales fidedignas, se distancia de los relatos biográficos o las lecturas críticas en las que la «figura del escritor» es más importante que su escritura misma. En este sentido, el joven crítico propone una manera alternativa de abordar, de leer y de conocer a estos escritores y busca llevar adelante un retrato del «alma» o de la interioridad que surge *en lugar* de la apariencia o de sus imágenes más canonizadas (Nancy 26).

En este sentido, si hay algo que aleja definitivamente las notas de Piglia de la teoría específica del retrato pictórico desarrollada por Nancy es justamente el aspecto central de la «mirada»: mientras que para el filósofo francés el retratado pictórico se reconoce por no mirar nada, o mirar a la nada, o mirar solo a quien está pintando u observando la pintura; en las notas de Piglia el retratado mira su mundo (que es el afuera del cuadro, también). Y no solo eso, sino que mientras el retratado mira, el retratista también mira y anota ese gesto de mirar, y promueve así que el espectador preste su mirada y ponga foco en el detalle de los ojos del escritor. Que preste atención y se detenga en los «ojos gastados» de William Faulkner, el profeta del pasado (Piglia «Faulkner»15); en los «ojos vacíos» de tanto soportar el dolor de la cirrosis de Ring Lardner («Jugando» 56); los «ojos tiernos» de Francis Scott Fitzgerald, que contrastan con la mirada obsesiva y azul de su mujer («Rolls-Royce» 80); en los ojos de la borracha que habita los espacios marginales de Nelson Algren («Corte» 124); en el desvío de los ojos que antecede la huida

de Sherwood Anderson del orden burgués al que se había sometido («Caminar» 152); en los ojos limpios de sudor y el rostro sonriente de Ernest Hemingway cuando descubre el código de su vida y el hecho de lo infalible de un «balazo en la boca» («Vivir» 180), o cuando sus «ojos gastados» miraron las colinas de Ketchum y recordó esa misma frase (181); en los «ojos casi borroneados por el mechón de pelo rubio» de un muy joven Truman Capote que buscaron horrorizar a los puritanos de todo Estados Unidos («Otras» 206); y en los ojos encandilados por el sol del adolescente James Baldwin que no logra ver a tiempo a los policías neoyorquinos que lo van a acosar por ser de piel oscura («Viaje» 228).

Los ojos y la mirada son, entonces, un elemento recurrente en las notas de Piglia, y señalan la importancia que tienen para el desarrollo de su estilo narrativo. La manera de mirar la realidad que tiene un escritor, enseña Piglia, es lo que más influye en la singularidad de sus ficciones y en los efectos que producen. El retrato literario, en esta clave, es un género que busca presentar una mirada subjetiva pero asertiva sobre un sujeto y, en ese camino, enseñar a mirar desde y con ese recorte propuesto (Iriarte López 17).

Lo que sí captura Nancy, y que vale recuperar, es la idea de que el retrato no revela una identidad preexistente sino que la produce en el acto mismo de construirla: el retrato «no consiste simplemente en revelar una identidad o un 'yo', sino en *exponerlo*» (15-16), en sacarlo afuera. En este sentido, no podemos sino destacar que las notas de Piglia no reproducen las imágenes ya instituidas de estos escritores —la pose heroica de Hemingway, el dandismo trágico de Fitzgerald, el profetismo de Faulkner— sino que las *produce* nuevamente, en conjunto con el lector, para obtener una representación novedosa y auténtica de los escritores.

El ejercicio de la pose

Ahora bien: ninguna imagen de escritor es casual, y Piglia lo sabe muy bien. Justamente por esto en varias de sus notas se enfoca en analizar y problematizar la *pose* instituida de los diferentes narradores sobre los que trabaja[5]: repli-

[5] A partir de la modernidad, la consideración de la pose como "la verdad" del escritor hace a la

ca la imagen canonizada de los escritores (como en el análisis del «código» masculino que construyó Hemingway a lo largo de su vida, su obra y su muerte); teoriza sobre el ejercicio de la pose y su relación con la fama en los Estados Unidos (Capote y su fotografía del «niño prodigio» ya mencionada); o muestra casos donde la pose terminó constituyendo un «estilo de vida» que encorsetó a los escritores y los llevó al estancamiento literario y luego a la bancarrota económica (Fitzgerald y su vida de lujos en el período de entreguerras devenida en un oficio de escritor de guiones o cuentos pagados por cartilla). Pero al mismo tiempo que expone esas imágenes, la elección y el subrayado que hace de las fuentes testimoniales dan cuenta de una voluntad de indagar en aquellos resquicios que no fueron interpelados en otros retratos más conocidos. Con el mismo trazo, Piglia acepta mostrar la imagen canonizada de un autor y desplazarla a partir de gestos capturados *in fraganti*. Crea de ese modo su propio retrato «robado» del escritor y de su procedimiento de escritura.

Piglia no pretende ofrecer una *anti-pose* de los retratados, que contradiga las imágenes establecidas, sino que pone a dialogar esas imágenes con ciertos gestos sutiles que encuentra en una selección diversa de citas o fragmentos tomados de sus obras literarias, o de sus textos más personales —cartas, diarios, inéditos—. A veces, en ese diálogo queda herida la relación vida/obra propuesta originariamente y se muestran facetas menos gloriosas, como en los casos de Hemingway y Fitzgerald, con sus muertes descorazonadoras que se contraponen con sus vidas de éxito y reconocimiento público. En otras, el retrato presentado por Piglia revaloriza y eleva la categorización original del escritor, y lo ubica en un lugar de relevancia para la historia literaria estadounidense. Esto último sucede, de manera más que evidente, en las notas sobre Sherwood Anderson y Thomas Wolfe: en el primer caso, luego de traducir y citar un ensayo de Anderson de 1919 en el que el escritor revaloriza la «aspereza» como un rasgo inherente y significativo de la literatura norteamericana,

teorización del retrato literario de este tipo: elegir qué perfil se presenta y cuál se oculta, acomodar el ángulo desde el que se va a iluminar al retratado, acordar el gesto que se va a capturar son aspectos que se definen con cuidado en el "posado" del escritor, aun reconociéndolo como un "derroche libidinal" que responde, en definitiva, a un ejercicio de seducción para con los lectores (Mesa Gancedo 210).

Piglia lo proclama como el gran *inaugurador* de la narrativa de ese país en el siglo XX («Caminar»153). En el segundo, luego de copiar la conclusión del ensayo autobiográfico *The Story of a Novel*, de 1936, le da a Wolfe el título de *Fausto moderno*, interesado en plasmar toda la vida y todas las variaciones del lenguaje estadounidense en las páginas de sus libros («Sueño» 45). El valor que el retratista les da a estos escritores en comparación con otros más reconocidos, y la distancia que estas imágenes tienen de las culturalmente establecidas, da cuenta de la práctica que lleva adelante Piglia cuando está construyendo esos retratos: un trabajo que se asienta en la desconfianza estratégica de las poses institucionalizadas, y en la certeza de que solo en el cruce de las fuentes se obtienen los verdaderos hallazgos.

El montaje como operación crítica

En este sentido, técnicamente hablando, las notas de Piglia de 1967 se sustentan en una clara operación de montaje: en ellas se puede apreciar cómo el escritor seleccionó y organizó todo aquello que leyó durante diez años. Este ejercicio de narración, citación y parafraseo de fuentes heterogéneas, a su vez, se hizo sin jerarquizar procedencias, sin tener un criterio formal único, y acomodando los retazos recopilados de acuerdo a lo que para él, pero también para el retratado, para la antología *Crónicas de Norteamérica*, y para el lector nacional, pudiese dar mejores resultados. Así, en la mayoría de los casos, a la narración de un momento puntual de la vida del escritor y al análisis de parte de su obra, se le suman citas textuales en cursiva tomadas de autobiografías, correspondencias, entrevistas e incluso novelas; referencias críticas entre comillas; párrafos enteros sobre la historia literaria de los Estados Unidos; y anécdotas espectaculares que le dan color a los retratos. Todo esto sin una necesaria progresión narrativa o argumentativa, lo que hace que, hasta visualmente, las notas de 1967 se construyan como un *collage*, como el resultado de un ejercicio de *cut-up*.[6]

[6] Técnica muy presente en la literatura norteamericana de mediados de sigloa la que Piglia mismo hace referencia en su diario al momento de considerar la escritura crítica sobre la literatura norteamericana realizada unos años más tarde (*Los años felices* 206).

El retrato literario, entendido así, constituye en definitiva una «operación crítica» de saber recortar, sumar, y montar todas esas facetas, siempre teniendo en cuenta las voluntades del retratista, pero también respetando las exigencias editoriales y el imperativo ético de la justicia biográfica (Serra Bradford 122-123). Puntualmente, en este caso, los retratos norteamericanos de Piglia se distancian de cualquier visión «romántica» de la personalidad o de una intención totalizadora que aspire a algún tipo de verdad sobre el retratado. Por el contrario, ellos se componen a partir de la recolección e intersección de indicios y detalles que configuran una imagen fragmentaria que da lugar a la compleción por parte del lector, que es quien debe intentar dilucidar (o inventar) las relaciones entre los párrafos narrativos, las citas más o menos textuales y las reflexiones críticas que se van superponiendo unas a otras.

Según se plantea en sus diarios, escribir estas notas es, para el Piglia de 1967, algo más que cumplir un encargo: se trata, para él, de ejercitar una manera personal de leer y armar tradiciones literarias, pero también de transmitir su perspectiva sobre la escritura y el oficio de escritor. Una perspectiva que prioriza una revisión detallada de las obras de los retratados, y de las críticas que recibieron, por sobre un interés indiscreto hacia los avatares de sus vida.[7] En ese recorrido, por lo tanto, el joven crítico no solo desarrolla su lectura, sino también establece su posición intelectual y escritural en el interior de la propia antología editorial, y hacia el exterior del campo literario argentino.

Por esto, entonces, no puede pasarse por alto el dato de que estas notas fueron escritas después de que Piglia se enterara —el lunes 13 de febrero de 1967— de que su primer libro de cuentos había obtenido la primera mención en el premio Casa de las Américas. Es decir: mientras retrata la pose de Hemingway, mientras teoriza sobre la foto de contratapa de Capote, mientras analiza el estilo de vida que terminó encorsetando a Fitzgerald, Piglia ya está empezando a

[7] Cabe señalar que tanto la edición del primer tomo de los *Diarios de Emilio Renzi* (2015) como la reedición de *Escritores norteamericanos* (2016) son prácticamente contemporáneas, por lo que no es descartable que algunas de las apreciaciones del diario sobre el alcance del proyecto hayan sido retocadas o amplificadas al momento de la edición en función de la proyección que el propio Piglia quiso darle al volumen al final de su vida. Reconocida esta complejidad, las referencias a los diarios se usan aquí como indicios de una intención que, retocada o no, se verifica en los textos mismos.

construir su propia imagen de escritor en su obra y en sus diarios.

Ya está empezando a posar y a mirar diferente.

Ya está empezando a elegir su lugar sabiendo que, para bien o para mal, esas elecciones estéticas y vitales van a definir las maneras en que va a ser leído por sus contemporáneos.

Por sus contemporáneos y, también, por todos aquellos que vinimos después.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998.

—. «Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego.» *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1955. 135-139.

Ciria, Alberto. «Una constante de la literatura norteamericana.» AA. VV. *Crónicas de Norteamérica*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1967. 7-11.

de Juan Bolufer, Amparo. «Últimos avances en el estudio del retrato literario.» *Moenia*. 28 (2022). En Línea.

Dobal, Claudio Ariel. «¿Cómo se escribe una vida? ¿Cómo se lee una obra?: aproximaciones a las biografías de narradores norteamericanos escritas por Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia en 1967.» *Constelaciones críticas: miradas sobre literaturas y culturas de la Argentina, España y Latinoamérica: tomo I: campo Intelectual, poder y subjetividad*. Ed. Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández y Mayra Ortiz Rodríguez. Mar del Plata: EUDEM, 2024. 772-784.

Iriarte López, Margarita. «A propósito de la noción de 'retrato.'» *Los retratos de Azorín: en la encrucijada de unas subjetividades: VII Coloquio Internacional*, Pau, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2007. Ed. Pascale Peyraga. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2009. 17-31.

Lukács, Georg. «¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo [1936].» *Problemas del realismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1966. 171-216.

Mesa Gancedo, Daniel. «La pose y el diario. Una aproximación teórica.» *El retrato literario en el mundo hispánico*, II (siglos XIX-XXI). Ed. Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021. 197-220.

Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Traducido por Irene Agoff.

Piglia, Ricardo. «Faulkner, profeta del pasado,» «Un sueño americano,» «Jugando al bridge,» «Un Rolls-Royce grande como el Ritz,» «La marcha de los bárbaros,» «La corte de los milagros,» «Caminar por tierra seca,» «En la cuerda floja,» «Vivir el código,» «El paraíso perdido,» «Otras fotos, otras guitarras,» «Viaje al fin de la noche.» AA. VV. *Crónicas de Norteamérica*. Buenos Aires: Jorge Álvarez S. A., 1967. 14-15, 44-45, 56-57, 80-81, 114-115, 124-125, 152-154, 166-167, 180-182, 192-193, 206-208, 228-229.

—. *Escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Tenemos las máquinas, 2016.

—.*Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

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

—. *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.

Rubio Jiménez, Jesús y Enrique Serrano Asenjo. *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

Serra Bradford, Matías. *Nunca una vida sola y otras persecuciones biográficas*. Rosario/ Santiago de Chile: Nube Negra Editora, 2020.