

Vueltas dentro del canon: notas sobre el sistema Aira

Martín Baigorria

(Universidad Nacional de San Martín - CONICET, Argentina)¹

Resumen: Durante los últimos años la narrativa de César Aira ha sido celebrada como una totalidad en crecimiento permanente gracias a las virtudes de su imaginación. Según este juicio ni siquiera convendría atender a sus novelas menos interesantes porque ellas integran su sistema y se justifican en función de un todo (Kohan 2021).² Pero estos puntos flojos pueden ser vistos también como límites inherentes a su propio sistema, eso que podríamos llamar su proyecto literario. Para discutir esto es necesario ir más allá de las acusaciones centradas en su “banalidad” o el mito de una “mala escritura”. Se trata de reflexionar sobre el estilo de Aira, el vínculo de sus textos con la tradición literaria (Borges, el siglo XIX), sus posicionamientos frente a la vanguardia o su concepto general de la ficción.

Palabras claves: Aira, ficción, vanguardia, siglo XIX, literatura argentina

Abstract: In recent years, César Aira's narrative has obtained increasing levels of approval. His work has been celebrated as a whole in permanent growth thanks to the virtues of his imagination. According to this opinion, it would not even be convenient to attend to his less interesting novels because they are part of his system (Kohan 2021). But these weak points can also be seen as inherent limits to his own literary project. To discuss this, it is necessary to go beyond the accusations centered on his “banality” or the myth of “bad writing”. We propose instead a reflection on Aira's style, the link between his texts and the literary tradition (Borges, the 19th century), his positions towards the avant-garde or his general concept of fiction.

Keywords: Aira, fiction, avantgarde, nineteenth century, argentine literature

Vanguardia ambigua

Los giros absurdos de la acción, la digresión especulativa, lo real y sus paradojas; Aira inventó una voz que se fue adaptando con soltura a esas variaciones. Esto repercute de doble manera a nivel de su prosa, la cual puede oscilar entre la ocurrencia súbita y la peripecia más barroca sin perder el control de sus componentes formales. Más que la paradoja o el *non sense*, muchas de las situaciones absurdas de Aira se basan en la exageración. Puede ser un “malentendido” semántico o perceptivo; por ejemplo una figura hecha con la servilleta de un

¹ Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigador CONICET-UNSAM-LICH. Orcid: 0000-0001-5306-9288. Su área de investigación es la poesía contemporánea, argentina e hispanohablante. Se desempeña como investigador de CONICET en la UNSAM (LICH) y Profesor Adjunto en la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPÉ). También ha dictado cursos de grado y posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Recibió becas del CONICET y el DAAD. Dirige y participa en distintos proyectos de investigación vinculados a la poesía contemporánea. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia y España. También colabora en distintos medios de comunicación con ensayos, reseñas y entrevistas a escritores actuales.

² “Una novela suya no importa. Lo que importa es el dispositivo Aira” (2021: 172).

bar se revela como un ramo de flores exóticas – porque de lo contrario sólo es un bollo de papel arrugado–.³ Otras veces surge la hipérbole como un hecho consumado, sin perturbaciones verbales: “Habían atravesado cinco pampas en una semana” (Aira 1984: 71). En esa prolijidad es difícil hallar algo así como una “mala escritura” –término promovido por Aira (1991: 61) y luego refrendado por la crítica (Contreras 2001, Anderman 2015, Premat 2021)–. Porque si bien puede hablarse de libertades al nivel de las convenciones narrativas –que van desde la ruptura hasta la reproducción del cliché–, su concepción de la frase se atiene a una prudencia esencial: para cuestionar el verosímil es necesario reducir al mínimo los riesgos formales; incluso en sus momentos más histriónicos o paródicos se trata de una prosa reacia a cualquier tensión estilística.

Esto explica el posicionamiento ambiguo del pringlense frente a las vanguardias y las posibilidades de la narración. Respecto de esto último Aira oscila entre el escepticismo y la fe en el relato: por un lado sabe que son un montón de convenciones y criterios artificiales, mientras que a la vez permanece dentro de ese horizonte. Pero la apuesta contra la novela, la saturación o ruptura de sus convenciones, libera la imaginación y produce un repertorio de escenas interesantes subrayadas por los comentaristas⁴. No es difícil reconocer en la década del noventa el estallido de este sistema –su momento experimental–, la sucesión interminable de novelitas que hacen colapsar la trama, los sistemas de personajes, la publicación en serie. Pensemos por ejemplo en esos inicios al estilo de *La costurera y el viento* cuando se pone en duda la necesidad de empezar una novela como si fuera un objeto innecesario; ahí el narrador se convierte en un personaje dramático que piensa en voz alta la crisis del relato. Pero también a mediados de esa década esas transgresiones surgen cada vez más atenuadas. En *El congreso de literatura* (1996) se pasa de un género a otro, se acumulan tópicos y los giros de la peripecia llevan a un desenlace inspirado en la ciencia ficción. No deja de ser significativo que la vanguardia sea una referencia testimonial hecha al pasar. Lo valores del relato no residen en el extrañamiento sino en la comicidad y la explotación de discursos conocidos (el genio loco, el mito de Adán y Eva, la catástrofe tipo Serie B...).

La vanguardia se busca entonces a través de situaciones delirantes asociadas a otros géneros (fábula, ciencia ficción) o se cita mediante digresiones (*Cecil Taylor*) y planteos especulativos (*Duchamp en México*, “La revista Atenea”). Lo cual lleva a una discusión sobre el “procedimiento” en Aira. A esta altura es un rumor generalizado e incluso el propio Aira lo sospecha:⁵ una cosa es lo que el pringlense dice sobre dicho tema y otra cosa son sus

³ Muchos ejemplos asociados a la exageración puede hallarse en la compilación de Ricardo Strafacce, *César Aira, un catálogo* (2018).

⁴ “la casa en continua transformación (...) de *Una novela china*; (...) la ordalía punk en *La prueba* (...); la zoología fantástica de *Enma, la cautiva* (...)” (Chitarroni 2008: 52).

⁵ “No me gustaría en cambio pensar que lo que hice fue simplemente tematizar propuestas vanguardistas” (2017: 31).

propuestas ficcionales. En los papeles se invoca el dogma vanguardista: un mecanismo automático de escritura que permite crear textos más desinhibidos ajenos a los convencionalismos de los géneros. Pero en esta prosa hay poco lugar para los juegos del azar automático. En sus últimas intervenciones ensayísticas Aira es enfático respecto de las posibilidades de su escritura: no hay día después para los experimentos de la vanguardia; estos se agotan en sí mismos ya que en última instancia el “procedimiento” atenta contra el “continuo” –expresión rebuscada para referirse a la prosa–. Y al ponerse en crisis la prosa, o esa versión de la prosa, se atenta contra la posibilidad de seguir escribiendo.

Estas ambigüedades se ven en la cuestión de la publicación permanente – y se trata de reflexionar sobre un concepto, antes de pronunciarse sobre si es bueno o malo publicar mucho, etcétera. –. Premat opina que el hecho vanguardista radica en esa abundancia (2021: 126); Kohan afirma que “en el recurso a la proliferación de libros, se resiste a la coagulación de un todo-obra” (2021: 172). Pero también podría decirse que a la larga el procedimiento se homogeneizó y “la serie” fue absorbida por un gesto decimonónico antes que vanguardista. Aira no exagera cuando dice que su inspiración viene de Salgari o Verne:⁶ el recurso elemental de la serie consiste en “recurrir a lo inesperado como un *deus ex machina*” (1998: 28), no precisamente un procedimiento vanguardista sino más bien un mecanismo utilizado por los relatos de aventuras del siglo XIX. Esa estrategia poco o nada tiene en común con la *serialidad* en tanto operación formal o lingüística y de hecho existen otros casos actuales que van mucho más lejos: no sólo los textos de Katchadjian (*Qué hacer, El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*), sino también los “Guiones de poemas” de Daniel Durand (2004), *Falsos pareados* de Alejandro Rubio, “Dubitación” de Martín Gambarotta (2013) o *Atlético para discernir funciones* (1999) de Sebastián Bianchi. En comparación con estos libros, al pringlense no le preocupa tanto la noción de “procedimiento”; lejos de producir eventos únicos su escritura varía en torno a coordenadas surgidas en los inicios de su obra.

De Flaubert a Borges

Se puede leer a Aira desde dos perspectivas no siempre coincidentes: como aquel que apuesta a poner en crisis la forma “relato” o como el autor que salva nuevamente a la narración para reconciliarla con la imaginación y el placer de la lectura. Fábula, aventura, viaje, exotismo, terror o misterio; la imaginación de Aira se inscribe dentro de esa concepción sumándole distintas cuotas de absurdo o comicidad. Aunque no lo parezca esa doble estrategia encuentra un punto de apoyo importante en el retorno a Flaubert. El planteo es conocido: *M. Bovary* se aburría y comenzaba el deseo de novedad, bajo la forma del sueño diurno, el

⁶ “Estaba interesado en Salgari porque sus novelas eran seriales. La colección de los *Piratas de Malasia*, con Sandokan de protagonista, consistía en más de 20 novelas (...) y me gustaba esa continuidad” (Moreno 2009: 67) [la traducción es mía].

enamoramamiento, las fantasías de aventura, etc. –“la llave de oro (...) es el tedio, y la ensoñación a la que el tedio nos precipita. [...] Todas las novedades son combustible para la caldera de nuestro indecible aburrimiento” (Aira 1995: 28)–. Flaubert llevado al absurdo; ahí estaría la posición de Aira frente al relato moderno. En *El vestido rosa* los indios persiguen una prenda femenina como en *Salambó* los cartaginenses buscan el velo sagrado de Cartago;⁷ en *La guerra de los gimnasios* el protagonista quiere convertir su sueño en realidad: provocar “miedo a los hombres y deseo a las mujeres” (1993: 9). No importa la situación histórica o la realidad de los personajes, ante las limitaciones individuales y la mediocridad del mundo siempre aparece la fantasía para alentar toda clase de proyectos y aventuras.

Según la crítica dicha imaginación es sinónimo de “infinito”: Pauls habla de un “horizonte de vida y mundos insospechados” (2017); Contreras señala la “inherente multiplicidad”, su “inagotable variación” y “virtualidad” (2001: 272). Esa “imaginación pura” no pretende sin embargo alterar las connotaciones culturales o ideológicas de los temas elegidos. En *La Liebre* (1991) el final del relato imita las convenciones del melodrama: el inglés Clarke es hijo de la civilización y la barbarie, blancos y pueblos originarios siempre habían sido parte de una gran familia; la “aventura” consiste en el descubrimiento de esa verdad desconocida para los personajes. Se alude así a la interpenetración de lo civilizado y lo bárbaro, la ausencia de límites claros entre dos mundos opuestos, la dialéctica inherente a ambos, etc.⁸ Pero tal como lo señala Piglia en un artículo clásico de 1979, la inversión del tópico ya es en sí misma un tópico creado por Borges ¿Qué suma Aira a esa interpretación pigliana? Según Contreras lo original de la novela sería su “desdoblamiento en dos historias” con sus tramas paralelas, la “fantasmagoría” y sus juegos de dobles –aunque justamente esas son operaciones típicas de la novela gótica que Aira conoce y reproduce con afición de manierista–.⁹

Predomina así una conocida jerarquía de temas y recursos: el eje civilización/barbarie, la literatura inglesa, la perspectiva borgeana y también algunas connotaciones ideológicas reconocibles en la presentación del rosismo como espectáculo de alienación colectiva: “(...) adoraba la fatalidad de miseria y estupidez que hacía de la nación negra una ficción social” (1991: 10). Por mucho que se insista en la distancia paródica, esas afinidades con la visión

⁷ “Invadían los campos en busca de algo muy preciso, es decir, muy insensato: una prenda rosada de niña. Un vestido” (1984: 35).

⁸ La inversión del tópico se explicita en otras partes de la novela, anticipando su final: “Allí estaba, y había alzado la cabeza para mirarlo... el mismo, un sosías perfecto, más parecido a él que él mismo pues llevaba sus ropas y fumaba su pipa. Un viajero inglés, un gentleman, mientras él, desnudo y chorreando, debía de parecer el más miserable de los salvajes. Fue inevitable: se puso a balbucear” (Aira 1992: 181).

⁹ Contreras también reconoce que Aira se mueve en un terreno inaugurado por Borges, teorizado a posteriori por Piglia: “Todo el arte del cuentista –dice Piglia, y se está refiriendo al cuento clásico, al estilo Poe, Quiroga, y sobre todo al estilo Borges– consiste en saber cifrar la historia 2 (el relato secreto contado de un modo elíptico y fragmentario) en los intersticios de la historia 1 (el relato visible), en convertir a la historia secreta en clave de la forma del cuento y sus variantes” (Contreras 2001: 182).

hegemónica del liberalismo no son un dato ajeno a la narrativa de Aira. En *El vestido rosa* (1984) Sarmiento era un “burócrata exagerado” cuando afirmaba que “el indio no existe”, pero luego el narrador asume una perspectiva similar: “Todos [los indios] estaban en la misma línea (...). (...) una galería de personajes destinados a borrarse del mundo al roce de un aleteo” (51, 65). Es muy conocida la fascinación del imaginario liberal frente un territorio donde el vacío se convierte en metáfora natural de la pampa. En el mejor de los casos Aira evoca ese encuentro como un momento estético (imágenes, situaciones cómicas); y en el peor esa perspectiva se remite a una versión preexistente de la literatura y el pasado argentino, ya canonizada por una tradición que va desde el siglo XIX hasta Borges.

Absurdo y especulación.

Otras veces también el absurdo o la acción precipitada pasan al plano especulativo. Ya sea el relato, el lenguaje, la guerra, lo imprevisto o los distintos momentos del día: para todo hay una teoría, una digresión o extensos soliloquios que suceden “en el lapso de un segundo” (1991a 16). En *Una novela china*, la sodomía no responde a la pulsión sino a la meditación interna en clave humorística (1987: 124-125). En *El gran misterio* el rechazo al acto de leer se justifica con un discurso intelectual: “Sentí una oscura desconfianza a la lectura desde que vi la colusión de tiempo y espacio (...) Era una superposición de irrealidades: los palacios de la forma calcándose sobre los castillos en el aire del contenido” (2018: 30-31). Literatura de ideas desplegada mediante la especulación, la comedia o la puesta en crisis de la reflexión. La acción impacta en la mente de los personajes antes que en sus cuerpos; frente a cualquier evento la cavilación siempre resurge por encima de la realidad corporal o externa.

Si Borges ya había puesto la especulación en el nivel más alto de la práctica narrativa, Aira acepta ese paradigma e incluso lo naturaliza sin oponer demasiadas objeciones. Pero su honestidad consiste en dar cuenta de una crisis: en vez de emular las construcciones borgeanas, es preferible constatar la bancarrota intelectual de la burguesía. Por eso habría que ver en las meditaciones de Aira otro homenaje al autor de *Bouvard y Pecuchet*; al igual que estos personajes sus textos especulan sobre cualquier cosa sin llegar a ninguna conclusión relevante: “Disponiendo de un largo medio siglo, sólo alcancé a producir un blanco, un agujero.” (2001: 7).¹⁰

Una vez más esa apuesta por la “insignificancia de la escritura” (Laddaga)¹¹ encuentra sus mejores momentos en las novelitas del periodo 1992-1997. En las narraciones de largo aliento el efecto es más débil, tal vez porque el sin sentido practicado por Aira se basa en la

¹⁰ “El pensamiento no me ayuda ¡Todo lo contrario! Se acumula sobre mi como una torre, ondula, toma la forma de mi vida” (1992: 7-8).

¹¹ Pese a ello, Laddaga no deja de anhelar alguna trascendencia mayor: “una salida de la escritura al mundo” que suponga la “inducción en sus lectores de una modificación, un cambio, aunque sea pasajero, en las formas de disponerse en él” (2001: 48).

digresión intelectual y la fábula antes que en el juego con las paradojas practicado por autores como Lear o Lichtenberg. Mientras estos usaron formatos breves (aforismos, poemas, canciones), Aira recurre a la novela. Se podrían mencionar muchos clásicos del género que juegan con el absurdo: *Don Quijote*, *Los viajes de Gulliver*, el *Tristan Shandy*... Pero todos ellos poseen inquietudes lingüísticas o un gusto por la parodia y la escatología ausentes en Aira. Sus novelas de formato estándar privilegian un tono más sobrio y apuestan a que el absurdo surja de la reflexión o del trastorno diegético: la acción debe continuar y esto a su vez exige más explicaciones, no importan cuáles sean.

Por eso Laddaga y Giordano opinan que las especulaciones de Aira no deben tomarse muy en serio. Mucho de esos pensamientos no pasan del coqueteo con la redundancia: “Para verlos, para descubrirlos, es preciso que ya estuvieran, y eso es justamente lo que se ve, su calidad de previos” (1992a 76-77). Otras veces se prefieren las generalidades: “Siempre tiene que haber algo material, hasta el amor necesita algo que tocar” (2014a: 37)¹². O los truismos: “Los detalles del pasado tienen una importancia capital, no sólo para establecer una cronología sino por el juego de las causas y efectos” (2001: 9). El problema no es tanto la obviedad o la falta de contenido sino el tono estilizado, de reflexión interesante, que Aira le confiere a esos comentarios. En sus novelas más largas esto es una desventaja. Lejos de sumar gracia o levedad, generan pesadez, dejando a la frase más cerca de la abstracción que de la ocurrencia. Para Giordano es un experimento deceptivo –apuntar al vacío de la ficción a través del vacío de los conceptos– (2021: 32-33). Vemos ahí sin embargo poco de artificio y demasiados circunloquios que se acumulan y terminan cansando.

Conclusiones

El mayor valor de la obra de Aira es la concepción desacartornada del relato, su indiferencia a los géneros y la teoría, utilizados como excusas para la peripecia o las burlas contra las pretensiones serias de la narración. Su segundo mérito es un conjunto de imágenes que no dejan de ser estimulantes para la mente del lector. Quizás Aira haya sido una versión de Pynchon más o menos disponible, más o menos digerible, en las condiciones actuales de la narrativa argentina. Así se obtuvo la introducción de la contingencia absoluta dentro de ciertos límites. Porque Aira no confía en las ideas de la prosa (sobre todo cuando están son sociales o políticas) ni arriesga demasiado a nivel de la frase. Queda entonces el juego con las peripecias, los géneros y la auto-reflexividad, condimentado con un humorismo que sus seguidores agradecen, ya que a fin de cuentas Aira ofrece situaciones ocurrentes, cierta sofisticación cultural y un lenguaje culto pero legible, afín a las aspiraciones del lector de clase media.

¹² Otro ejemplo de *Artforum*: “Un sistema sólido y coherente de supersticiones es una religión, y toda una civilización puede edificarse a partir de ahí” (2014: 48-49).

Y una vez más ¿cómo no ver ahí también las opciones preferidas de Borges? Dicción prolija, literatura de “evasión”, reflexión meta-literaria, prudencia frente a la representación del sexo, la violencia o la situación histórica. Dentro de esa tradición Aira es una bifurcación elegante, una vuelta de tuerca dentro del canon. O un último avatar del vínculo ambiguo que los escritores argentinos mantuvieron con las vanguardias del siglo XX –desde el grupo *Martín Fierro* hasta los surrealistas o *Poesía Buenos Aires*–. En todos ellos la vanguardia es un proyecto inconcluso: o no se puede realizar por un apego al léxico o la retórica convencionales, o –como en Borges– se toman algunos procedimientos y se les da una versión más económica y matizada. A esa traducción aspira también el pringlense: manipular la vanguardia con asepsia para no mancharse con sus extravagancias.¹³ En parte, esto se debe a que limita su reflexión sobre el procedimiento al universo del relato, como si este género fuera la única posibilidad expresiva para la literatura. Gana una vez más el imperio del “continuo”: la prosa, o una concepción sesgada de la prosa en tanto destino último de la escritura.

Pero Aira encarna también una crisis dentro de esa tradición, como puede verse en muchas de sus publicaciones de la primera mitad de los noventa. O como también lo evidencia la distancia entre su obra y la de Katchadjian. Mientras el pringlense escribe lúcidos ensayos sobre la importancia del gesto vanguardista, ninguno de sus libros llega tan lejos como los de su mejor discípulo. Y a la larga esto tal vez anuncie un quiebre en esa tradición que privilegió la contención estilística frente al riesgo formal y la experiencia histórica.

Bibliografía citada

Aira, César. *Enma, la cautiva*. Editorial de Belgrano, 1981.

Aira, César. *El vestido rosa*. Adar Korn Editores, Buenos Aires, 1984.

Aira, César. *La liebre*. Emecé. Buenos Aires, 1991.

Aira, César. *El bautismo*. Grupo Editor Latinoamericano, 1991a.

Aira, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Arcane, Saint-Nazaire, 1991b.

Aira, César. *El llanto*. Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1992.

Aira, César. *Embalse*. Emecé, Buenos Aires, 1992a.

¹³ Sobre este punto, véanse los comentarios de Premat: “(...) Piglia, Libertella y Aira son avatares tardíos de una práctica auto-reflexiva singular, de la cual Borges es, (...), el máximo exponente”; “(...) su apuesta [la de Aira] parece inscribirse más fuertemente, más directamente, en una tradición identificable, clásica, de la literatura argentina, que es la de la literatura fantástica, entendiéndola ante todo en el sentido borgeano del término (o sea una literatura opuesta al realismo), una literatura, [...], de imaginación, sino de extrañamiento” (2021: 39, 140). Y también Contreras: “Aira concentra y pone a funcionar (...), *el mundo total borgiano: Funes* y la memoria instantánea, *El jardín* y los mundos alternativos que se bifurcan, *La Biblioteca de Babel* y la Enciclopedia, *El Aleph* y el Universo. Una (...) puesta en acto del relato ficticio” (2001: 272).

- Aira, César. *La guerra de los gimnasios*. Emecé, Buenos Aires, 1993.
- Aira, César. *El congreso de literatura*. Tusquets, Buenos Aires, 1997.
- Aira, César. *Cumpleaños*. Mondadori, Barcelona, 2001.
- Aira, César. “El tiempo y el lugar de la literatura”. *Otra parte. Revista de letras y artes*, N° 19, pp. 1-5.
- Aira, César. *Biografía*. Mansalva, Buenos Aires, 2014.
- Aira, César. *Artforum*. Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2014a.
- Aira, César. *Continuación de ideas diversas*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2017.
- Aira, César. *Evasión y otros ensayos*. Random House Mondadori, Madrid, 2017a.
- Aira, César. *La ola que lee*. Literatura Random House, Buenos Aires, 2021.
- Aira, César. *Prins*. Literatura Random House, Buenos Aires, 2021a.
- Andermann, Jens. “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento”. *La invención de la metrópoli. Lenguaje y discurso urbano en la obra de Roberto Arlt*, editado por Rolf Kailuweit y Volker Jaeckel, Angela di Tullio, Frankfurt a M., Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 183-198.
- Bianchi, Sebastián, *Atlético para discernir funciones*. Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1999.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2001.
- Chitarroni, Luis. *Mil tazas de té*. La Bestia Equilátera, Buenos Aires, 2008.
- Durand, Daniel. *El cielo de Boedo*. Gog y Magog, Buenos Aires, 2004 [incluye “Guiones de poemas”].
- Gambarotta, Martín. *Seudo-Dubitación*. Vox, Bahía Blanca, 2013.
- Giordano, Alberto. “Nuestros años Aira. Anotaciones en un diario”. *Alea: Estudios Neolatinos*, Vol. 23/3, Septiembre-Diciembre 2021, pp. 24-39.
- Kachtadjian, Pablo. *Qué hacer*. Bajo la luna, Buenos Aires, 2010.
- Kachtadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, IMPA, 2007.
- Kohan, Martín. *La vanguardia permanente*. Paidós, Buenos Aires, 2021.
- Laddaga, Reinaldo. “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”. *Hispamérica*, N° 88, pp. 37-48.
- Pauls, Alan. “Una aventura, de César Aira” [reseña]. Sección de Cultura, Agencia Telam, 12 de mayo de 2017. <https://www.telam.com.ar/notas/201705/188762-el-libro-de-la-semana-x-alan-pauls.html>
- Piglia, Ricardo. “Ideología y ficción en Borges”. *Punto de vista*, N° 5, 1979, pp. 3-4.

Premat, Julio. *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2021.

Rubio, Alejandro. *Falsos pareados*. Imprenta Argentina de Poesía, Buenos Aires, 2008.

Strafacce, Ricardo. *César Aira, un catálogo*. Mansalva, Buenos Aires, 2018.