

AIRA LECTOR DE DELEUZE: “CONTINUO” Y “LITERATURA PEQUEÑA”

Natalí Incaminato

CONICET y Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Argentina
natalincaminato@gmail.com

A partir de la década del ochenta en Argentina, la lectura y los usos de las categorías y formulaciones de Gilles Deleuze comienzan a ser visibles en el panorama de la crítica literaria y aumentan en los años posteriores hasta nuestros días (Benyo et al. 15-8). Entre las firmas que realizaron una serie de operaciones críticas (Panesi 105) a partir de los conceptos y modos de leer del filósofo –Josefina Ludmer, Alberto Giordano, Daniel Link, Judith Podlubne, Sandra Contreras– se destaca el nombre de César Aira; la importancia de su lectura de Deleuze se encuentra tanto en la obra literaria como también en sus textos críticos. Dos intervenciones de este segundo conjunto serán el objeto de indagación en el presente texto: *Copi*, de 1995 y el ensayo “¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?” de 1981. Luego de demostrar la importancia de Deleuze en la construcción de ciertas categorías clave en la poética de Aira, analizaremos dos operaciones que atañen a los usos de los conceptos del filósofo: la renovación teórica que Aira lleva a cabo en la lectura de la *forma* a través de Deleuze y la creación de una tradición de escritores *menores* de la literatura argentina.

Aira ha señalado la importancia de sus lecturas deleuzianas en entrevistas y, además, dichas lecturas funcionaron como nexo con otros críticos. Alberto Giordano recuerda que él y varios especialistas rosarinos “se engancharon mucho” con Aira, a fines de la década del ochenta y principios de los noventa, sobre todo por los ensayos y su modo de pensar la ética de la literatura, y

que luego cayó en la cuenta de lo deleuzianos que eran varios planteos del escritor, razón a la que adjudica el vínculo “tan temprano” que tuvo con él, entre otras cosas, pero “sobre todo por la lectura de Deleuze” (Giordano s.p.).

En un encuentro con el escritor realizado en 2005, Craig Epplin le pregunta: “aparece en varias novelas tuyas el concepto del continuo. ¿Es esto equivalente a lo que decía antes de crear un encadenamiento, un verosímil en sus narraciones?”; citamos *in extenso* la respuesta de Aira:

No, no tanto, no. Para mí es el paso de niveles, niveles distintos en un conjunto. Entonces, leyendo a Deleuze –Gilles Deleuze es un filósofo francés que a mí me gustaba mucho, que me sigue gustando mucho– lo leí con mucho entusiasmo. Me gustaba cómo en su libro sobre el cine, por ejemplo, empieza hablando de particularidades teóricas o narratológicas de una película, después habla de cuestiones técnicas del montaje de esa película, y después habla del divorcio de la actriz que protagonizó esa película. Se logra entender, pero él los pone todos en el mismo lugar, y logra hacer un razonamiento, un continuo. Y eso me atrajo muchísimo. Y ese encadenamiento –hay algo, ahora que lo pienso–, ese encadenamiento de causas y efectos que están en mis libros, también creo que él crea ahí, en el mismo plano, distintos niveles de realidad o de significación. (Aira, *Cualquier*)

El escritor se refiere específicamente a una zona hacia el final de *Cinema 1. L'image mouvement*, de 1983. Allí Deleuze, a propósito de la crisis de aquello que designa la “imagen acción” dominante en el cine norteamericano y la aparición de un nuevo tipo de imagen en el neorrealismo italiano, articula efectivamente el análisis técnico, la reconstrucción de ciertos determinantes históricos, la conceptualización filosófica –en este libro se realiza una lectura del cine desde Bergson y Pierce– y además el escándalo suscitado por la pareja de Ingrid Bergman y Rossellini¹. En este caso el continuo, con sus conexiones y saltos entre niveles heterogéneos, se pone de relieve en el propio análisis del cine, pero además, Deleuze lo define teóricamente. En la segunda parte de los estudios sobre cine, *Cinéma 2. L'image-temps*, el continuo se presenta como transformación: no cesa de fragmentarse para dar lugar a otro

¹ “Venant d’une partie de l’Amérique, il y aura toujours une rancune contre le néo-réalisme italien, qui ‘ose’ instaurer une autre conception du cinéma. Le scandale Ingrid Bergman a aussi cet aspect: devenue la fille adoptive de l’Amérique, elle n’abandonne pas simplement sa famille pour Rossellini, elle abandonne le cinéma des vainqueurs” (Deleuze, *Cinema 1* 285).

continuo. Un ejemplo respecto de la imagen es el sueño: en él ya no hay una imagen-recuerdo encarnando un punto particular de tal o cual capa, sino que hay imágenes que se encarnan la una en la otra y cada una de ellas remite a un punto de otra capa diferente. La puesta en marcha de este proceso, agrega, es posible que sea similar a la de leer un libro, mirar un espectáculo o un cuadro, y también similar a lo que hace un autor: se constituye una capa de transformación (*nappe de transformation*) que inventa una continuidad o comunicación entre varias capas, teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables y desprende así un tiempo no cronológico (Deleuze, *Cinéma 2* 161-2). En el cine, específicamente, los intersticios proliferan entre las imágenes, entre lo visual y lo sonoro, pero ello no implica que lo discontinuo anule el continuo:

Ce n'est pas dire que le discontinu l'emporte sur le continu. Au contraire, les coupures ou les ruptures, au cinéma, ont toujours formé la puissance du continu. Mais il en est du cinéma comme des mathématiques: tantôt la coupure, dite rationnelle, fait partie de l'un des deux ensembles qu'elle sépare (fin de l'un ou début de l'autre), et c'est le cas du cinéma "classique". Tantôt, comme dans le cinéma moderne, la coupure est devenue l'interstice, elle est irratiionnelle et ne fait partie ni de l'un ni de l'autre des ensembles, dont l'un n'a pas plus de fin que l'autre n'a de début. (Deleuze, *Cinéma 2* 236)

Asimismo, el continuo atañe a los devenires entre el cineasta y su personaje, entre realidad y ficción y entre pasado y presente; en el cine las “potencias de lo falso” hacen que, en el mismo movimiento, “les descriptions deviennent pures, purement optiques et sonores, les narrations, falsifiantes, les récits, des simulations. C'est tout le cinéma qui devient un discours indirect libre opérant dans la réalité” (Deleuze, *Cinéma 2* 202). Estas ideas deleuzianas se encuentran en varias obras literarias de Aira². Recuperamos

² Mencionamos algunos ejemplos de estas recurrencias en Aira: el personaje de Rosas en *La liebre* dice: “Pero de dónde, de dónde, de dónde sacar el talento para transmutar la negatividad fantástica de los escribas de Montevideo a la realidad, a la vida, a lo argentino” (6). En la misma novela se lee: “¿Qué otro problema tendrían los abiertos espacios de la pampa, si iban a tener alguno, que el de la discontinuidad? De tanto rumiarlo, habían llegado a dominar toda una lógica de los continuos, y eso había que tenerlo muy en cuenta cuando sucedían cosas incluso muy intrascendentes. Los mapuches estaban creando continuos todo el tiempo, y tal era su virtuosismo que ya ni siquiera usaban conectores visibles o virtuales, sino que al continuo mismo lo hacían cumplir esa función” (33). Por su parte, en el relato

en esta oportunidad cómo desarrolla la idea de continuo en tanto concepto crítico en su trabajo *Copi*, que además ha sido leído como el *ars narrativa* del autor pringlense (Contreras, *Las vueltas* 237). El libro está formado por cuatro conferencias pronunciadas en la Universidad de Buenos Aires durante el mes de junio de 1988. Allí, se afirma que la obra de Copi se constituye por umbrales: “el cambio de un medio a otro es apenas uno entre una proliferación de pasajes: entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte” (15). A partir de la novela de Copi *El uruguayo*, Aira reflexiona sobre el continuo respecto de los pasajes entre lo real y la ficción: “la historia desemboca en la calma cotidiana de las locas, del universo-teatro gay, que era el mundo real del escritor. En una pirueta del continuo, hemos pasado de la ficción a la realidad” (32-3). El tránsito y pasaje “hacia la imagen” y al “roce con lo Imaginario” en la novela se da por un aumento de velocidades que, en el vértigo del final, confluye con la realidad. El juego y las metamorfosis de las identidades y su “exuberancia rocambolesca” en Copi es “el avatar extremo del continuo, que se da allí donde el tiempo se ha comprimido al máximo” (Aira 43). Las referencias a ciertos aspectos biográficos del autor por parte del conferencista también se vinculan con este concepto, por la “necesidad barroca de colmar el continuo, de llevarlo a sus últimas consecuencias”. Y este, al igual que en Deleuze, implica también la discontinuidad:

El sistema de Copi es el continuo del arte, el arte como actividad a la que la obra interrumpe, y de ahí que el artista deba recurrir a técnicas infantiles de desprecio a la obra, de anonimía, de desentenderse de las consecuencias, y de amnesia. Pero un artista tan grande como Copi no podía dejar de advertir que la interrupción es parte del continuo, y que el continuo está incompleto sin ella. (112)

Las ideas aireanas de memoria, olvido y acción en la obra de Copi también remiten a Deleuze³, específicamente a sus formulaciones respecto

“Cualquier hombre...” de *La trompeta de mimbre* el narrador reflexiona: “Un arte de la atención que evitara la distracción allí donde es inevitable debería trabajar sobre el continuo que las comunica, y como continuo hay uno solo se efectuaría también el pasaje entre todos los heterogéneos, inclusive entre temas distintos” (11).

³ Hay otras dos referencias a Deleuze, una indirecta que remite a *Logique du sens*, a propósito de la rata que aparece en “La criada” de Copi: “Preferiría no hablar todavía de la rata. Su sentido se me escapa. Por el momento, podría ser eso: lo que se escapa, una pieza móvil que corre delante del sentido” (47); y otra referencia directa: “el género epistolar cumple la

al continuo desde Nietzsche: “el olvido es el imperativo de seguir adelante. Por ejemplo pasando a otro nivel, a otro mundo incluido o incluyente. Desde un mundo no se recuerda a otro. No hay un puente de sentido. Hay un puente de pura acción” (Aira, *Copi* 234). Sandra Contreras (*Las vueltas*) explicó la importancia del “impulso de seguir adelante” en la narrativa de Aira; en este ensayo sobre Copi también se predica ese impulso en el acto de leer, con lo cual el continuo incumbe a la relación de los elementos narrativos entre sí y las metamorfosis, a la relación entre la realidad y la ficción y al estatuto mismo de la lectura: “¿cómo leer? leyendo, llevando adelante la lectura. Y si alguien quiere buscar el significado, debe hacerlo en lo que sigue, no en lo que ha leído. En lo que hace continuo, no en lo que corta” (31).

Esta reconstrucción permite visualizar la importancia del pensamiento de Deleuze no solo en la propia constitución de la literatura de Aira, sino también en su labor crítica, a través de una reapropiación en la que los conceptos y figuras del filósofo se rearticulan y modifican. Una nota fundamental de estas operaciones es el formalismo con el que Aira lee las formulaciones deleuzianas. Las nociones de continuo, metamorfosis y la idea de saltos de pasajes y devenires ponen el acento en los procedimientos narrativos: Aira recupera algunas dimensiones de la idea deleuziana de continuo para dar cuenta de varios elementos que definen la narrativa de Copi, tales como la sucesión de hechos contradictorios e inverosímiles y las relaciones causales inmotivadas que se legitiman por el solo hecho de narrar, y no por su verosímil o por su coherencia interna (Pron 33).

Calificar de formalista el uso de Deleuze en la lectura de Copi está en línea con los planteos de Valeria Sager, quien en su tesis *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira* da cuenta de la importancia de la forma en el autor de *El llanto*: “En Aira, el interés teórico por la forma aparece cuando la posibilidad de que haya forma responde a la invención de un mundo, y es ante el anhelo por definirlo que el orden y la lógica necesarios para formar el mundo se traducen en conjeturas sobre cómo narrar, cómo escribir o cómo ordenar lo que pasó” (53). A partir de este señalamiento, Sager revisa la contraposición entre un formalismo adorniano y un antiformalismo configurada en la crítica literaria argentina. El primero, asociado a la revista *Punto de Vista*, sostenía que el trabajo formal

función de mantener la distancia, o crearla o extenderla. Deleuze lo ha notado respecto de la correspondencia de Kafka y la de Proust; y cualquiera puede comprobarlo pensando un poco en las cartas que ha escrito” (36).

en la escritura se encuentra principalmente en las rugosidades del discurso y en la experimentación con la prosa. En contrapartida, Aira no reniega de la experimentación ni se resiste a la clase de artificios destacados por el formalismo; “se trata, en todo caso, de una oposición a la idea de que los aspectos más valorables o innovadores de la forma literaria se concentren en la sonoridad y el hermetismo sintáctico de la prosa” (Sager 53-4). Este aspecto formal, no percibido claramente desde los modos de leer de *Punto de Vista*, es el que Aira construye y teoriza con la huella de Deleuze tanto en su propia literatura como en su lectura de otros escritores.

Además del uso y de la reapropiación de algunos conceptos deleuzianos para dar cuenta de la narrativa de Copi, el filósofo francés reaparece en Aira para apuntalar otra dimensión: la apuesta por la valoración y legitimación de ciertos escritores en el panorama argentino a partir de la idea de literatura menor (*littérature mineure*) de Deleuze y Guattari. En su texto crítico “¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?”, publicado en 1981, Aira señala la “pesada sospecha ontológica” que sobrellevan expresiones tales como “escritor argentino” y “grande”. A través de los planteos de *Kafka. Por una literatura menor* de Deleuze y Guattari, caracteriza a la literatura argentina como una eficaz “literatura pequeña”: “lo es por su conflicto permanente y constitutivo, por sus temas pequeños, por su vinculación inmediata con la política, por haber sido hecha en una lengua no autóctona, y por la densidad de su historia. Una literatura de consumo interno, en una palabra” (18). En su argumentación, además, el escritor recupera la idea según la cual la literatura pequeña (así traduce Aira la expresión *littérature mineure*, a diferencia de las traducciones más extendidas, literatura menor) abandona la individualidad en favor de un “dispositivo colectivo de enunciación”. Ahora bien, mientras Deleuze y Guattari visualizaban la potencia colectiva y revolucionaria de un pueblo en ese dispositivo colectivo de enunciación (30), Aira interpreta de este modo lo que implica el concepto:

Cualquiera que haya leído a Borges sabe que no se trata de otra cosa: un dispositivo para deshacer al escritor en el lector, y viceversa (Pierre Menard, Funes, Dahlmann, Américo Castro, Isidro Parodi...), un elegante teorema que demostró la reversibilidad social del escritor [...] En efecto, volver colectivo lo individual es hacer de la literatura una política, la única que vale la pena. El primer paso es poner en marcha un mecanismo que permita entrar y salir, con la agilidad de un bailarín nietzscheano, de lo escrito. Borges lo ha hecho. (*La ola* 18)

En esta torsión, caracteriza a Borges como un autor menor y localiza el dispositivo colectivo en sus trastocamientos y reversibilidades entre el escritor y el lector y entre el escritor y su realidad social. A diferencia de otras lecturas y usos del concepto literatura menor, Aira es fiel a los planteos de Deleuze y Guattari al entender la minoridad no en términos de figura poco legitimada, sino en relación con el devenir menor de una lengua mayor en la literatura, a la desterritorialización de la lengua (Deleuze y Guattari 29). Pero mientras en *Kafka. Por una literatura menor* esa minoría se vincula con el uso de la lengua que hace el escritor checo en el seno del alemán y el dispositivo colectivo de enunciación se conecta, como vimos, con un pueblo, Aira lee la política de la literatura menor en los procedimientos borgeanos que desestabilizan las fronteras entre realidad y ficción y entre autor y lector.

Hacia el final del artículo que nos ocupa, hay un movimiento más que nos interesa especialmente debido a que se conecta con su lectura y defensa de escritores no legitimados, tal como es el caso de Copi. Dice Aira: “el dispositivo borgiano puede ser la mejor herramienta para reactivar nuestra historia literaria. Sin ir más lejos, la biografía de Carriego podría servir como manual de revitalización” (*La ola* 19). En este pasaje se observan dos desplazamientos: por un lado, el dispositivo Borges de reversibilidad se lee esta vez en su labor de lector y crítico de escritores poco legitimados, específicamente, en su estudio sobre el casi desconocido poeta argentino Evaristo Carriego. Por otro lado, se interpreta la idea de dispositivo colectivo de enunciación y, por lo tanto, de literatura menor de Deleuze y Guattari en términos de intervenciones en la historia literaria, en el canon. Claramente, es este dispositivo de literatura pequeña que Aira pone en juego tanto como crítico y como escritor (o en esa conjunción específica entre ambos). Varios estudios analizaron estas operaciones aireanas de creación de un “álbum de familia” a través de la celebración de una “literatura menor de excéntricos y marginales” (Speranza, *El escritor*), de la búsqueda de una “genealogía” (Pron 188) y de una intervención en el sistema literario que le permitió que su obra sea visualizada de forma más certera (Prieto 270).

Sobre esta cuestión, es fundamental para nuestras hipótesis el artículo “César Aira y la grandeza menor: una tradición de escritores raros” de María Belén Riveiro, dado que analiza un corpus que incluye el artículo “¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?” recuperado en este trabajo. Allí, Riveiro se detiene en el nombre que Aira propone como respuesta a la pregunta sobre el modelo del escritor argentino:

En lugar de responder a la pregunta con la figura de Jorge Luis Borges, el nombre que era más previsible escoger, Aira responde con Carriego, en referencia a la lectura de Borges de un escritor en ese momento más bien marginal como Ernesto Carriego. Aira también emprenderá una lectura de la literatura argentina entendida como tradición marginal. (Riveiro 154)

En esta interpretación, la elección de Carriego sería un gesto desviado frente a las centralidades del canon, y Riveiro asocia ese gesto al lugar que las publicaciones de Aira ocupan en el campo literario de los años ochenta en Argentina. Esta lectura sociológica que se sustenta en buena medida en Pierre Bourdieu omite, desde nuestra perspectiva, la centralidad que tiene Borges en la operación de Aira: tal como señalamos anteriormente, se trata de recuperar el gesto borgiano desde Deleuze y Guattari y usarlo como modelo, en este caso, como un paradigma de la creación de una tradición literaria. No se trata, tal como afirma Riveiro, de elegir a Carriego frente a Borges, sino de elegir el gesto borgiano de recuperación de Carriego en tanto escritor marginal. Aira construye y define un dispositivo borgiano (pero también deleuziano) —que se vincula con la literatura pequeña y que reactiva la historia literaria— para usarlo en su propia práctica; de este modo, su Carriego es Copi, entre otros. Por lo tanto, no se trata de una oposición o descarte de Borges, sino de una filiación con sus dispositivos y gestos de lectura ante la tradición literaria argentina.

A contrapelo de algunas lecturas que han subrayado las diferencias del proyecto aireano con Borges⁴, Sandra Contreras analiza las convergencias y evalúa la influencia del autor de *Ficciones*, entendida menos como un conjunto “regular —reconocible— de preceptivas formales que como una serie de operaciones que afectan el sistema de valores de la literatura argentina y a la literatura misma como institución” (Contreras, “Aira con Borges” 185). Así como en el ensayo “Exotismo”, de 1991, Aira regresa y desvía el clásico borgiano “El escritor argentino y la tradición”, en el artículo que nos ocupa se recupera el dispositivo borgiano para intervenir en el sistema literario argentino, y se lo vincula directamente con los conceptos de Gilles Deleuze. El filósofo francés es fundamental porque apunala las claves de

⁴ Damián Tabarovsky subraya el rol de Aira como propiciador del derrocamiento de Borges en el canon literario argentino (27); por su parte, Graciela Speranza plantea que Aira representa el “desorden de lo informe”, la improvisación y el azar ante el orden, la intriga bien tramada y la hipercorrección de Borges. (Speranza, “Ampliación”).

una literatura pequeña, que recupera y legitima a ciertos autores menores y, asimismo, forma parte de una de las operaciones críticas específicas que se inscriben en esa propuesta: la lectura de Copi que, como vimos, se realiza en buena medida a partir del concepto de continuo, construido a partir de una reapropiación de la categoría deleuziana.

A raíz de estos movimientos, Aira se inscribe en un conjunto de intervenciones realizadas a partir de 1985 por Néstor Perlongher, Héctor Libertella y Rodolfo Enrique Fogwill que buscó crear una “tradición literaria alternativa” mediante “la promoción de autores inéditos o poco difundidos por entonces como Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán, Emeterio Cerro, Ricardo Zelarayán y Copi” (Pron 179). Esta serie de estrategias críticas se efectuaron en revistas tales como *El Porteño*, *Fin de siglo* y, más tarde, *Babel* y se sustentaron en nuevos paradigmas teóricos posestructuralistas (Delgado 256), entre los que podemos incluir la perspectiva de Gilles Deleuze. El objetivo del presente trabajo ha sido puntualizar y describir la especificidad de las reapropiaciones y torsiones que Aira lleva a cabo con las categorías deleuzianas y que son fundamentales en dos planos: tanto en la intervención en el panorama literario argentino y en el canon como en la lectura concreta de Copi, uno de los nombres fundamentales en la creación de una tradición alternativa de literatura pequeña que permitió, en tanto postulación de un antecedente, abrir un “espacio de lectura” (Pron 188) y de inteligibilidad de algunos aspectos de la narrativa de Aira.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, CÉSAR. *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- . *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- . *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- . *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- . “¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?”. *La ola que lee*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2021. 18-9.
- BENYO, JAVIER, ET AL. “Apuntes sobre la recepción de Deleuze en la Argentina”. *La máquina Deleuze*. Coord. Tomás Abraham. Buenos Aires: Sudamericana, 2013. 15-27.
- CONTRERAS, SANDRA. “Aira con Borges”. *La Biblioteca* 13 (2013): 184-98.
- . *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

- DELEUZE, GILLES. *Cinema 1. L'image-mouvement*. París: Minuit, 1983.
- _. *Cinéma 2. L'image-temps*. París: Minuit, 1985.
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Minuit, 1975.
- DELGADO, VERÓNICA. "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 6-7-8 (1996): 255-68.
- EPPLIN, CRAIG Y PHILLIP PENIX-TADSEN. "Cualquier cosa: un encuentro con César Aira". *Ciberletras*. Julio 2005, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>
- GIORDANO, ALBERTO. Entrevista realizada en septiembre de 2019, Buenos Aires.
- PANESI, JORGE. "Las operaciones de la crítica: el largo aliento". *Las operaciones de la crítica*. Coords. Alberto Giordano y María Celia Vázquez. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 8-21.
- PRIETO, MARTÍN. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- PRON, PATRICIO. *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. Tesis doctoral, Georg-August-Universität de Göttingen, 2007.
- RIVEIRO, MARÍA BELÉN. "César Aira y la grandeza menor: una tradición de escritores raros". *Revista Telar* 25 (2020): 149-66.
- SAGER, VALERIA. *El punto en el tiempo: realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- SPERANZA, GRACIELA. "Ampliación del campo de batalla". *Página 12*. 19 noviembre 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2326-2006-11-19.html>
- _. "El escritor como lector. Sobre *La ola que lee*, de César Aira". *Otra parte*. Junio 2021, <https://www.revistaotraparte.com/discusion/el-escritor-como-lector-sobre-la-ola-que-lee-de-cesar-aira/>
- TABAROVSKY, DAMIÁN. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.