

# DESENCUENTRO RECEPTOR Y VALOR LITERARIO EN LA POÉTICA DE CÉSAR AIRA : ANÁLISIS DE DOS RELATOS

Pablo Decock

---

Université Catholique de Louvain  
[decock@rom.ucl.ac.be](mailto:decock@rom.ucl.ac.be)

## RESUMEN

*La prolífica narrativa de César Aira ha despertado controversia entre sus lectores porque se caracteriza por una tensión paradójica entre, por un lado, una poética culta y un estilo hiperliterario, y por otro, una recurrencia de elementos massmediáticos tanto en su materia textual referencial como en sus propias técnicas ficcionales. Mediante un análisis de dos novelas breves ejemplares, *El llanto* y *La prueba*, centrado en las discrepancias espacio-temporales e incongruencias con respecto a la verosimilitud de la historia, se procura medir los efectos que provocan los procedimientos de Aira en sus lectores. Principalmente las aceleraciones desenfrenadas, las coincidencias melodramáticas y las escenas apocalípticas al final de muchos relatos suyos, cuestionan la frontera frágil entre la literatura de calidad y la literatura convencional de masas. Su gesto consciente de ruptura con toda forma de realismo unívoco y la polémica receptora inherente nos invitan a una reflexión sobre el valor literario que se construye en las distorsiones formales internas y en las combinaciones temáticas innovadoras de esta escritura.*

Indudablemente la narrativa provocadora de César Aira ha llegado a despertar una fuerte polémica entre sus lectores: o se lo adora o se lo menosprecia. En la marea vasta de opiniones variadas se oponen las de los críticos que lo denostan como un "saltimbanqui hiperquinético" a las de los fans que rodean su nombre de una verdadera aureola de culto y que van coleccionando y leyendo cada uno de sus libros (tarea ardua en el caso de Aira ya que ha publicado más de medio centenar de obras). En efecto, todo relato airiano parece desafiarnos a contestar a la pregunta inevitable: ¿Es buena obra o mala obra?

Aun al buscar un equilibrio más matizado en la recepción global de la obra de Aira, nadie puede negar que se experimenta a veces cierta incomodidad, inquietud hasta frustración en la lectura. Sus novelas presentan a menudo una anécdota o situación trivial en la que surge repentinamente un elemento fantástico o un hecho insólito que desestabiliza el relato sin darnos una pauta explicativa. Aira defiende esas secuencias narrativas en las que la explicación queda suspendida en su ensayo dedicado a Copi: "El

reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no-causal" (Aira, César 1991: 54). Otro comentario frecuente entre sus lectores es que sus libros se terminan de una manera insatisfactoria, que "traicionan el contrato narrativo dilapidando el capital narrativo acumulado, incendiando, simplemente, el edificio narrativo que han erigido" (Laddaga, Reinaldo 2001: 46).<sup>1</sup> Principalmente la precipitación final, tan característica de muchos textos airianos, que se lleva a cabo en las coincidencias melodramáticas – basta recordar las últimas páginas de la novela enigmática *La liebre* (1991) o mediante una violenta estética de la catástrofe – pensemos en el estilo tremendista massmediático en *La Guerra de los gimnasios* (1993) –, divide las aguas en la apreciación.

Aira mismo ha afirmado repetidamente que quiere "ser apenas un escritor de la cultura de masas". Quizás esa intención se cristalice en su producción de varias novelas cortas (3, 4) por año porque también se destaca, en efecto, una velocidad excesiva en su ritmo tanto de escribirlas como de publicarlas. Este rasgo llamativo que forma parte del "mito Aira" es aun recalcado por una peculiar política de edición que consiste en rechazar un sello editorial fijo y en publicar sus obras, ora en las más renombradas, ora en las más ignotas editoriales. Graciela Montaldo calificó este fenómeno editorial de una "superproducción a-mercantil artesanal"<sup>2</sup> porque es como si Aira quisiera lanzar sus libros al mercado desde una posición marginal para subvertir la lógica de la industria cultural, un actor muy importante en las letras argentinas contemporáneas. Consta, en efecto, que no pertenece a esa categoría de autores que producen los best-sellers ya que su escritura complicada, sus reflexiones teóricas y metafísicas y la singularidad de cada obra son factores innegables.

En el mes de noviembre del año pasado salió un dossier pertinente respecto a este tema en la revista en línea *Revistalote*<sup>3</sup> incluyendo contribuciones – con títulos sugestivos como "Aira y la otredad lectora" (Fernando Peirona), "Las provocaciones de César Aira" (Sandra Contreras) o "Aira, el provocador" (Laura Estrín) – de varios especialistas. Concordamos con esos críticos en que la controversia y la discusión sobre la calidad literaria de la obra de Aira merecen un análisis más detallado. Sin embargo, para no lanzar otra apología o crítica destructiva, quisiéramos concentrarnos en dos novelas breves cruciales en la producción del argentino, *El llanto* y *La prueba*, ambas publicadas en 1992 y pertenecientes al ciclo urbano contemporáneo de su obra.

Proponemos detectar algunas incongruencias narrativas (principalmente en cuanto a la temporalidad y la verosimilitud), primero en *El llanto*, luego en *La prueba*, y medir los efectos que producen esas disonancias en los lectores. Intentaremos esclarecer, asimismo, la significación de esta escritura distorsionadora para desembocar finalmente en una breve reflexión sobre el valor literario en la poética de Aira.

No creo que sea inútil resumir brevemente la historia de *El llanto* para que podamos recalcar mejor las torsiones que se introducen en el texto. Es básicamente la historia de una separación matrimonial contada por un narrador personal insomne. El poeta argentino, que ha ganado una beca para trabajar en Polonia y que después de un año pésimo regresa a su patria, reanuda su vida matrimonial con Claudia. Sin embargo, pronto se da cuenta de que su esposa tiene un amante japonés, Isso, que resulta ser, además, el asesino del Primer Ministro, crimen que el protagonista por casualidad ha podido observar con sus propios ojos. Claudia queda embarazada de Isso y, poco después, se van a Japón donde ella da luz a quintillizos. Su aventura romántica contrasta ferozmente con la depresión, el delirio y el abandono completo del narrador.

Ahora bien, nada especial, diría el lector común, que se enfrenta con una narración analéptica y con una trama bastante sencilla. No obstante, sólo al llegar a las últimas páginas, nos quedamos atónitos al encontrar al mismo narrador en su departamento con su esposa Liliana y sus dos hijos. Al final, pues, nos damos cuenta de que debe existir un relato imbricado por esa torsión radical en la ficción. Surgen, efectivamente, algunas incongruencias sorprendentes que ahora trataremos.

Empezamos por el orden *temporal* puesto que tiene el mayor impacto en la totalidad de la ficción. El narrador anuncia al comienzo del relato que contará cómo se divorció de su esposa: "Mi esposa me abandonó. Desde hace un año, soy un separado. (...) No, lo que cuenta no es que haya sucedido, sino cómo sucedió." (p.175).<sup>4</sup> Se rompe esa temporalidad progresiva y lógica al final de la ficción en algunas líneas esenciales que marcan el principio de una inversión completa:

"Y entonces, en el momento en que pienso 'sucedió lo que yo más temía'... oigo un ruido de pasos en el departamento. No son pasos de hombre, ni de fantasma, ni de monstruo; un susurro de pasos, de pequeños pies descalzos, un deslizamiento apenas... Pero es real, muy real, demasiado real, o sea simplemente real, y todo el horror está en que lo sea... real al fin, que es justo lo que

nos hemos repetido mil veces que no podría ser, nunca... Me sacude un escalofrío. No comprendo... (pp. 228-229).

Tampoco el lector logra comprender en seguida el desenlace del relato – la transformación del poeta abandonado en un burgués casado felizmente – por ese procedimiento inusual, pero muy airiano, y que constituye, además, una auténtica traición del pacto de lectura establecido.

Una segunda discrepancia se observa en el *espacio* del departamento. El narrador, a la edad de cuarenta años, había señalado que "en vano se busca un libro en mi casa" (p. 206) mientras que al final se contradice totalmente: "Le doy la espalda y me quedo mirando la biblioteca; en ésta del pasillo tengo mis libros más viejos, los que compré a los veinte años, cuando quería ser escritor: Proust, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Barthes, los formalistas rusos..." (p. 229).

Ambas discordancias desequilibran la coherencia formal y la verosimilitud del relato. Hace falta una segunda lectura más detenida para captar que se ha resuelto la preocupación del narrador – "¿Acaso es posible, la vida nueva?" (p. 199) – en otra vida futura en la cual triunfan la felicidad y, más que nada, el amor matrimonial. Es la pregunta clave que "disloca el yo y el tiempo de la narración" (Contreras, Sandra 1996: 210), según dice Contreras.<sup>5</sup> Son precisamente esas dislocaciones finales que le han inducido a Margarita Remón en su tesis doctoral a distinguir dos relatos en que el segundo sería el fruto de la imaginación del narrador mismo e interpretar *El llanto* como una fábula metatextual. Aunque sea una hipótesis de lectura válida, que refleja otra vez esa obsesión metaficcional del autor por exponer y detallar sus propios mecanismos de ficción, no cabe desarrollar la idea en función de nuestro propósito.<sup>6</sup>

No debe sorprender que la velocidad del desenlace repentino no haya perdido su efecto en los lectores. Nos interesa respecto a esa precipitación espectacular un comentario en una reseña del escritor Elvio Gandolfo en la que no oculta esa irritación experimentada al acercarse a los textos de Aira: "En todos sus libros hay un núcleo, a veces muy pequeño, de literatura auténtica. *El llanto*, por ejemplo, empezaba con gran densidad para pisar la cáscara de banana del apuro unas páginas más adelante y convertirse en un falso best seller (ni vendió mucho ni cumplía con las reglas), frustrando a dos puntos".<sup>7</sup> Aunque su juicio nos parezca muy duro para una obra como *El llanto*, denuncia justificadamente el efecto de desilusión que produce el conflicto entre el comienzo halagüeño y el apuro final. El lector se queda perplejo porque Aira no se toma el tiempo para terminar tranquilamente su relato. Sandra Contreras también se interesa

por ese rasgo polémico propio de la escritura airiana – "la duplicidad del gesto implícito" – en el segundo capítulo de su ensayo lúcido *Las vueltas de César Aira*:

"La duplicidad implícita en un gesto que al tenerlo todo de una *simulación* nos desorienta, cada vez, en cuanto a sus sentidos, proyectos o intenciones. La duplicidad implícita en la *decepción* que produce una literatura que, marcada con todos los signos de la más alta calidad literaria – la hiperliterariedad, la inteligencia más sofisticada, la mejor prosa –, nos hace esperar lo mejor – lo que se estima literariamente valioso – para terminar malográndose en (lo que se muestra como) el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez" (p.130).<sup>8</sup>

El narrador de *El llanto*, en su estado de insomne al principio del relato, parece aludir a esa velocidad de César Aira: "Tengo una velocidad dentro de mí, que me lleva, que viene directamente de esos agujeros del sueño sin pasar por la conciencia o la invención. Soy el autómatas del presente" (p.10). Queda claro que su aceleración narrativa, que ha sido considerada como un procedimiento imprescindible de ese impulso – crucial en la poética de Aira – por seguir siempre hacia delante y por asegurar la continuidad del relato, esa "huida hacia delante" como el autor mismo ha explicado,<sup>9</sup> es la causa más importante de esa sensación de incomodidad.

Terminaremos nuestro análisis del primer relato con un comentario acerca del papel de la inverosimilitud que se percata ya desde el principio de *El llanto*:

"Me levanto con las primeras luces del alba, tras una noche de insomnio y fantasmagorías extenuantes (...) Todos los caminos de la sombra llevan a la certeza atroz de que *me ha sucedido lo que yo más temía*. Y lo peor es no saber si es cierto, si ha pasado o le falta algo todavía, sus causas, sus efectos... Todo está suelto, flotante, inconexo. No sé si es verdad o lo estoy inventando... Es tanto lo que he inventado, tanto lo que me ha desmentido la realidad, que sería imposible no dudar..." (p.169).

No cabe duda que este comienzo constituya sólo un ejemplo del juego literario ambivalente entre realidad y ficción que arroja al lector a un estado de inquietud y de vigilancia y que subvierte la verosimilitud marcada por las frecuentes referencias concretas "al tiempo que hace". Basta recordar la incongruencia del asesinato del primer ministro argentino (!) que hace que el narrador se pregunte "¿De dónde había salido

entonces ese primer ministro?" (p.191), la típica fábula con los animales que se introduce en el relato (pp. 212-213) o el desarrollo peculiar de la vieja serie televisiva, *Rin-Tin-Tin*, cuyos guionistas parecen haber "sacrificado la verosimilitud" (p.174), sin mencionar ni siquiera las múltiples contradicciones.

Conviene enriquecer ahora esas reflexiones receptoras con un análisis conciso de la segunda novela breve, *La prueba*, que no solamente comparte los efectos surtidos por *El llanto*, sino que también permite abordar la problemática de los géneros menores y de las técnicas massmediáticas que ocupan un lugar central en la polémica literaria que encarna la escritura de Aira. Este relato incendiario nos introduce en la vida de Marcia, una muchacha de dieciséis años caminando por el barrio de Flores – Aira lo conoce como la palma de la mano – quien escucha la pregunta brutal de la primera de las dos muchachas punks del relato, Mao y Lenin: "¿Quieres coger?" (p.101). Son al mismo tiempo las primeras palabras de la obra y significan una declaración de amor de Mao por Marcia, un amor omnipotente que ambas heroínas punks probarán de una manera hiperviolenta en algunas escenas delirantes en el supermercado al final del relato. Según Sandra Contreras, cuyo análisis se determina por el amor-pasión afirmativo, "el clisé que dice 'el amor lo puede y lo exige todo' funda la narración" (Contreras, Sandra 2002: 150).<sup>10</sup>

Aira nos quita, otra vez, el privilegio de la explicación mediante la lógica del amor: "Ese mundo de explicaciones en el que vivís, es el error. El amor es la salida del error" (p. 145). Un poco más adelante, Mao vuelve a explicar: "Porque el amor, que no tiene explicaciones, tiene de todos modos *pruebas*" (p.147). Desde que se pone en marcha la prueba del amor, es decir en la ocupación del supermercado en nombre del "Comando del Amor", el relato es traspasado por elementos melodramáticos. Mao grita por todos los parlantes del supermercado: "Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí habrá, porque el Amor es exigente" (p.155). Esta cita recalca, en efecto, la hipérbole desproporcionada que convierte un clisé trivial en un golpe de Estado.

A la diferencia de la precipitación final de *El llanto*, el desenlace espectacular de *La prueba* combina la velocidad excesiva con una violencia inaudita. Este fragmento sólo constituye un ejemplo, en el que el humor airiano no pasa desapercibido:

"En una fracción de segundo el hombre estaba bañado en nafta, y una certera patada de Lenin lo hacía caer de espaldas. No había tocado el suelo que ya se incendiaba. ¿Le había tirado un fósforo? Nadie alcanzó a ver. Era una tea. Su campera de plástico se

abrasó vistosamente, y sus gritos llenaron el supermercado. Un bidonazo le dio en la cabeza, y como estalló allí, carbonizándole el cerebro en una bola de fuego, dejó de gritar" (p.157).

Sin embargo, es también hacia el final, donde esta novela corta tiende a dividir los lectores entre sí en la apreciación. Los asesinatos brutales en el supermercado inspiraron a Lidia Santos a una acertada alusión a la película *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino.<sup>11</sup> El carácter cinematográfico incontestable de *La prueba* ha resultado, además, en la película *Tan de repente* (2002) de un joven director de cine, Diego Lerman. No cabe justificar ese tremendismo característico de los géneros masivos sólo como una parodia de la violencia del cine norteamericano porque nos parece que se inscribe más bien en esa urgencia de Aira por llegar al final. El autor utiliza el potencial de transformación y la visualidad del cine como procedimientos para que progrese el relato de manera convulsiva. Unas reflexiones del narrador de *El llanto* parecen reforzar nuestra idea: "(...) y cada paisaje un verdadero cine, por las transformaciones..." (p. 225).

Con respecto a las disonancias espacio-temporales de *La prueba*, llama la atención que se sitúen también básicamente en el orden temporal. El único cambio que se opera en el espacio es la limitación a la superficie del supermercado. El tiempo, no obstante, se acelera obviamente y contribuye así a cuestionar la lógica convencional y la verosimilitud de la ficción: "¿Cuánto tiempo había transcurrido? ¿Cinco minutos en total, desde que irrumpieron en el supermercado? ¡Y cuántas cosas habían pasado!" (p. 166). Resulta poco probable para el lector que dos jovencitas se hayan apoderado de todo un supermercado y hayan matado a una serie de clientes en algunos minutos. De manera similar observa también el narrador omnisciente – de nuevo con un sentido de humor lúgubre – el vuelo de una cabeza tras una decapitación: "Y la cabeza de la señora seguía en el aire, no porque se hubiera detenido en un milagro de levitación *post mortem*, sino porque había pasado muy poco tiempo" (p. 164).

A pesar de que la radicalidad de la pregunta inicial de *La prueba* se distancia de la hesitación alucinatoria de *El llanto*, también se crea ese mundo ambivalente, que a menudo nos deja perplejos, en el que todo es posible: "Si todo está permitido ... todo se transforma" (p. 165).

Ahora bien, ¿cuál es la significación de este gesto consciente de ruptura? ¿Sus dislocaciones narrativas y su posición ambigua permanente en las fronteras del realismo, lo fantástico y lo melodramático se deben a esa frivolidad omnipresente en la poética de Aira? ¿Cuál es el valor literario que acarrean? Son preguntas esenciales en su caso que

requieren un mayor desarrollo que el que nos permite el marco restringido de este estudio. Nuestro análisis de ambos relatos muestra que las lecturas de esos textos provocan una sensación de malestar en los lectores y que requieren un esfuerzo suplementario, o sea una segunda lectura más detenida – sobre todo en el caso de *El llanto* en el cual se siembra constantemente la duda – para comprender, si se puede, la trama de la ficción, y que el desencuentro receptor se vuelve particularmente agudo cuando se pierde el control al final del relato y éste se inclina hacia el carácter melodramático de los generos masivos. Se invita, inevitablemente, al lector a evaluar la obra.

La poética de Aira, que propaga los valores de la innovación y la libertad, se inscribe en la tradición de la escritura mala de Roberto Arlt, como se desprende del fragmento siguiente de su ensayo *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991): "Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que *todo nos está permitido*" (p. 61). La repetición de esta frase nos enfrenta con su doble afán de continuidad y de transformación cuyo funcionamiento depende de esa amplia paleta de procedimientos dentro de los cuales también se encuentran las técnicas massmediáticas, como hemos visto.<sup>12</sup> Es como si fueran necesarios algunos sacrificios – del desenlace equilibrado, de la corrección, de los géneros masivos, de la temporalidad, de la verosimilitud y de la superproducción – a fin de que su poética logre el objetivo deseado. La cita siguiente de *El llanto* defiende su sistema narrativo:

"Por un lado está la panoplia de las artes (que en nuestro tiempo se ha ampliado, con la televisión entre otras). Enfrente, están los objetos discretos del mundo. Sólo se trata de hacer coincidir ambas series. Pero como ya se ha hecho tanto arte, y hay tanto arte ya hecho, tantas coincidencias ya coincidadas, hoy día parece como si no pudiera haber arte en proceso sino allí donde no hay coincidencia, donde hay una inadecuación disonante y sorpresiva" (p. 183).

La enorme potencialidad de los textos de Aira se basa en esa persecución formal de distorsiones internas en cuanto a la articulación temporal y la verosimilitud de la ficción. El valor literario del flujo imaginativo de tal poética se construye, pues, en esas combinaciones inéditas que, cuando se vuelven demasiado salvajes y extremistas con respecto al realismo unívoco, chocan aun al lector más alerta.



## NOTAS

LADDAGA, Reinaldo. "Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira", en *Hispanamérica*, XXX, n° 88, 2001, pp. 37-48.

<sup>2</sup> MONTALDO, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín / 6*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre, 1998.

<sup>3</sup> Se trata del número 64, año VI, de *Revistalote* en [www.revistalote.com.ar](http://www.revistalote.com.ar)

<sup>4</sup> Todas las citas de ambos relatos provienen de la edición española de Mondadori. Esta recopilación incluye tres novelas breves: *Cómo me hice monja*, *La prueba* y *El llanto*. AIRA, César. 1998. *Cómo me hice monja*. Barcelona: Mondadori.

<sup>5</sup> CONTRERAS, Sandra. "César Aira: la novela del artista" en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, V, n° 6-8, 1996, pp. 205-215.

<sup>6</sup> Remón se centra básicamente en la gestación del segundo relato, es decir, en las primeras páginas del libro que muestran la depresión alucinatoria del narrador que se puede interpretar como un proceso de inspiración y de creación literarias.

REMÓN RAILLARD, Margarita. (1999). *César Aira o la literatura del continuo*, Université Grenoble III – Stendhal, Tesis doctoral, pp. 359-385.

<sup>7</sup> La cita viene de una reseña sobre *La abeja* (1996) de Aira y el comentario se relaciona con su crítica sobre la novela *Los misterios de Rosario* (1994).

GANDOLFO, Elvio. "Cómo pegarle a una mujer" en *Radar Libros*, 1996.

<sup>8</sup> El segundo capítulo de su ensayo, que es la publicación de su tesis doctoral, se titula "Literatura mala, géneros y genealogía del relato".

CONTRERAS, Sandra. (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

<sup>9</sup> Dice Aira en su "Ars narrativa": "Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la huida hacia delante. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir."

AIRA, César. "Ars narrativa", *Criterion*, n° 8, Caracas, enero, 1994.

<sup>10</sup> Véanse el libro ya citado *Las vueltas de César Aira* (pp. 150-164) para un análisis más detenido de la fuerza del amor en *La prueba* relacionado con la literatura de Roberto Arlt. Es preciso señalar que también *El llanto* puede considerarse como un homenaje a la obra de Arlt.

<sup>11</sup> Santos ofrece un análisis muy breve de *La prueba* dentro del marco teórico de su estudio – quizás no sea el más propicio para esclarecer el proyecto literario de Aira –, en el cual pretende que la violencia final expresa "la nueva configuración social implantada por el neoliberalismo. Eximido el Estado de administrar los conflictos entre las clases sociales, la violencia, que en los años sesenta se dirigía al Estado, se inmiscuye en la vida privada. Mao y Lenin atacan (...) a los consumidores" (p.199).

SANTOS, Lidia. (2001). *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Frankfurt, Vervuert.

<sup>12</sup> Sandra Contreras, al intentar esclarecer también el asunto del valor en la poética de Aira, demuestra la "transfiguración airiana de los valores": "Sólo que se trata, otra vez, de un regreso desviado, aquí, por vía de la precipitación folletinesca y la urgencia melodramática. Si lo rocambolesco es el mejor instrumento para dar continuidad al relato, es también la mejor vía para acceder a la cima artística de lo novelesco puro. La jerarquía insiste entonces, allí donde vuelve transfigurada: allí donde, como otra vuelta de su inherente duplicidad, la literatura mala de César Aira opera, paradójicamente a través de lo folletinesco, un regreso desviado al Arte" (Contreras, op. cit., p. 164).

## **BIBLIOGRAFÍA**

AIRA, César. "Ars narrativa", *Criterion*, n° 8, Caracas, enero, 1994.

AIRA, César. (1991). *La liebre*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

AIRA, César. (1991). *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, Arcane 17. (Edición bilingüe: traducción al francés de Christophe Josse.)

AIRA, César. (1991). *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, coll. "El escribiente".

AIRA, César. (1993). *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé.

AIRA, César. (1998). *El llanto*, Barcelona, Mondadori.

AIRA, César. (1998). *La prueba*, Barcelona, Mondadori.

CÁRCAMO, Silvia I. "César Aira: 'insignificancia' de la literatura y posmodernidad", en *Alba de América*, XIV, n° 26-27, 1996, pp. 307-312.

CONTRERAS, Sandra. "César Aira: la novela del artista" en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, V, n° 6-8, 1996, pp. 205-215.

CONTRERAS, Sandra. (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.

CONTRERAS, Sandra. "Las provocaciones de César Aira" en *Revistalote*, año VI, n° 64, noviembre, 2002: "Dossier César Aira" en [www.revistalote.com.ar](http://www.revistalote.com.ar).

ESTRÍN, Laura. (1999). *César Aira: el realismo y sus extremos*, Buenos Aires, Edición del Valle.

ESTRÍN, Laura. "Aira, el provocador" en *Revistalote*, año VI, n° 64, noviembre, 2002: "Dossier César Aira" en [www.revistalote.com.ar](http://www.revistalote.com.ar).

FERREYRA, Javier. "El ingenioso farsante" (reseña de *El Mago* de César Aira), en *La Voz del Interior On Line*, mayo, 2003.

FERREYRA, Javier. "Poética del desequilibrio" (reseña de *Váramo* de César Aira), en *La Voz del Interior On Line*, agosto, 2002.

GANDOLFO, Elvio. "Cómo pegarle a una mujer" en *Radar Libros*, 1996.

JOUBE, Vincent. (1992). *L'effet-personage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, collection "Ecriture".

LADDAGA, Reinaldo. "Una literatura de la clase media: notas sobre César Aira", en *Hispanamérica*, XXX, n° 88, 2001, pp. 37-48.

LAFARGE, Claude. (1983). *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard.

MONTALDO, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín / 6*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre, 1998.

PEIRONA, Fernando. "Aira y la otredad lectora" en *Revistalote*, año VI, n° 64, noviembre, 2002: "Dossier César Aira" en [www.revistalote.com.ar](http://www.revistalote.com.ar).

REMÓN RAILLARD, Margarita. (1999). *César Aira o la literatura del continuo*, Université Grenoble III – Stendhal, Tesis Doctoral.

SANTOS, Lidia. (2001). *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Frankfurt, Vervuert.

SPILLER, Roland (ed.). (1993). *La novela argentina de los años '80*, Frankfurt, Vervuert.