

**¿DÓNDE ESTÁ LA LITERATURA
LATINOAMERICANA? APUNTES
SOBRE CENTROS Y PERIFERIAS EN
LA CIRCULACIÓN INTERNACIONAL
DE LA LITERATURA**
María Belén Riveiro

115



¿DÓNDE ESTÁ LA LITERATURA LATINOAMERICANA? APUNTES SOBRE CENTROS Y PERIFERIAS EN LA CIRCULACIÓN INTERNACIONAL DE LA LITERATURA

María Belén Riveiro³²

Del boom de la literatura latinoamericana de los años sesenta a la literatura de latinxs de fines del siglo XX y comienzos del XXI hasta los estudios latinoamericanos que suelen proliferar en las universidades estadounidenses y que parecen centrarse en la búsqueda por una noción esencial y esencialmente exótica de lo latinoamericano, es posible identificar diversos sentidos en juego así como distintos modos de abordar y de formular preguntas en torno la literatura latinoamericana.

El presente texto no busca responder interrogantes sino poder formular preguntas vitales en torno a la literatura en América Latina a partir de sus condiciones de producción y circulación internacional. ¿Dónde podemos encontrar, en el presente, una literatura que reivindique su identidad latinoamericana y que esté unida por sus particulares condiciones de producción? ¿Hay aspectos que la caracterizan además de las condiciones de producción periféricas? ¿Se definen en relación con algún centro? ¿Cómo se ejercen estas autoridades? ¿Existen cuestiones que exceden lo literario que las acercan? ¿Cómo, a partir de estas identidades, entra en las discusiones de la literatura mundial la literatura latinoamericana? ¿Qué disrupciones se habilitan?

Este tipo de preguntas parecieran perder relevancia si se parte de la abolición de los centros y las periferias en el ámbito de la producción literaria como cuando se afirma la democratización de estos espacios, proceso fundamentado ya sea en una habilitación por avances tecnológicos, en la consolidación de un clima de época que inhabilita la constitución de voces de autoridad o en la valoración en sí misma de cada una de las zonas de producción literaria.

El espacio literario argentino no escapa a estas miradas. “Ese lugar vacío es imposible de ocupar” afirma Beatriz Sarlo (2015: 41) en referencia a la centralidad que en el pasado detenta Jorge Luis Borges en el campo literario argentino. En sintonía con Josefina Ludmer, que afirma que el sistema literario “no tiene centro ni periferia ni arriba ni abajo porque es un sistema hecho de tiempos y de visibilidades” (Ludmer, 2010: 89), y con Andrea Giunta, quien acuerda con el anacronismo de pensar en términos de centros y periferias lo que invisibiliza la innovación y “las contribuciones a la imaginación artística” que se pueden identificar “de forma simultánea y situada en distintas ciudades del mundo” (Giunta, 2020: 12), Sarlo propone que para fines del siglo XX “no hay dios ni fuera ni dentro del espacio artístico que nos entregue el libro donde estén escritos los valores del arte” (1994: 83). Si bien, los filósofos, moralistas, escritores, artistas (figuras que traspasan las fronteras de sus oficios) “se sintieron héroes, guías, legisladores” y “pensaron que podían dirigirse a la sociedad y (...) que podían ser escuchados” (Sarlo, 1994: 94) viven la

³² Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires) - Conicet



clausura del momento en que efectivamente los escuchan, respetan y consultan. En estas “condiciones de comunicación y verosimilitud de la cultura” los artistas “sospechan de todo relato histórico (...) gobernado por una Verdad (de clase o nación) homogénea” (García Canclini, 1992: 346).

Cuando Sarlo piensa en los escritores “post-borgeanos” (2015: 39), entre ellos, identifica a César Aira³³ y afirma que “no ocupa el lugar del Gran Escritor, al que se ha resistido de manera estratégica” (Sarlo, 2015: 41). Más allá de las intenciones del propio Aira, es un hecho que a fines de siglo XX las centralidades y autoridades tradicionales se erosionan y el campo literario no queda exento de estos fenómenos. Sin embargo, en otro lugar hipotetizo que no por ello dejan de existir jerarquías y disputas (Riveiro, 2020). Para el caso de Aira rastreo indicadores convencionales de prestigio que indican una creciente centralidad durante estos años cuando justamente se decreta el fin de las centralidades: Aira recibe premios, sus libros se traducen a numerosos idiomas, tiene un lugar central en editoriales, cuenta con amplia recepción en la academia y en publicaciones periódicas como revistas literarias y suplementos culturales de diarios. El caso de Aira se vuelve especialmente pertinente para preguntarse por los modos de producción literaria, por la constitución de centralidades y por los espacios habilitados para los escritores. Sin embargo, para hipotetizar la constitución de un centro del campo literario resulta necesario elaborar otros fundamentos, además de los anteriores, dado que la consagración no es un fenómeno simple de aprehender (Boschetti, 2014), sobre todo en un campo literario con instituciones y autoridades débiles y fluctuantes como el de Buenos Aires (Sigal, 1991; Rubinich, 2012). En consecuencia, reconstruyo los efectos de Aira en el campo literario y hallo que ocupa una posición central. Propongo que Aira detenta una centralidad que no es tradicional sino que adquiere una forma atípica³⁴. La hipótesis de la centralidad descentrada se fundamenta al pensar sus rupturas dentro de los límites del juego del campo literario³⁵. Cortes que se insertan dentro de sus límites y que, sobre todo en un contexto en el que rige la incertidumbre, como el del fin de siglo, reafirman la *illusio* que lo funda.

Aira desafía las reglas del campo. En primer lugar, se distancia de las posiciones disponibles en el campo como la figura de escritor comprometido o la del escritor vanguardista que comparten un rasgo del patrón romántico del escritor que, más allá de su propuesta, se erige como voz de autoridad. Aira afirma “yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (Aira, 1982: 2) dado que el único compromiso que postula es con la literatura, aunque éste carece de rigor. “El umbral es el amor a la literatura (no hablo de respeto, porque la literatura es tan grande y soberana que ni siquiera hay que

³³ César Aira es un escritor argentino nacido en 1949 en Coronel Pringles, al sur de la provincia de Buenos Aires, quien, desde 1981 publica ensayos, obras de teatro y, en su mayoría, novelas.

³⁴ Esta es la hipótesis que guía mi tesis doctoral (Riveiro, 2020).

³⁵ De manera homóloga a este tipo de centralidad aparece uno de los recursos que se multiplican en su obra: las construcciones adversativas que Ricardo Straface denomina “sí, pero no” (1998: 51). Con ello se refiere a construcciones como “Curiosamente, Lu parecía a la vez más joven y más viejo” (Aira, 1987: 38), “En aquel entonces el chiste era nuevo. Me dirán que ese chiste siempre fue viejo. De acuerdo, pero aun así era nuevo (Aira, 1995: 21-22) o “Es por eso que todo acercamiento será al mismo tiempo un alejamiento” (Aira, 2014: 30). Sylvia Saítta, en sus años de estudiante y becaria de investigación, identifica este “juego de inversión” de manera temprana en una reseña de *Una novela china* (Javier Vergara, 1987) publicada en la revista *Los días del viaje*. “El principio constructivo del texto” es una “estructura oracional” que “juega permanentemente con la afirmación y la negación simultánea: el texto se dice y se desdice” (Saítta, 1988: 47). El efecto es de “incertidumbre donde todo es de un modo pero podría no serlo” (Saítta, 1988: 47). Saítta encuentra en esta “imposibilidad de asir” la realidad y en la “lectura desestabilizante” la belleza del texto (1988: 47).



respetarla), por más que eso nos lleve lejos de nuestros deberes sociales y morales. Es preferible volverse un payaso” (Aira, 1982: 3) propone Aira en 1982 en la primera entrevista que otorga como escritor publicada en la revista *Pie de página*.

En segundo lugar, en la tradición literaria que construye Aira también resalta estas ambivalencias. Arma una tradición con escritores marginales como Osvaldo Lamborghini y Copi quienes, también, suelen caer dentro de la categoría de lo inclasificable. En tercer lugar, identifico que Aira tiene una práctica editorial peculiar. Por un lado, parece no tensar de ninguna manera la lógica del mercado dada su presencia multiplicada allí. Pero, por el otro lado, esta presencia es descentrada por su acelerado ritmo de publicación (para 2018 su obra supera los cien títulos), su presencia simultánea y multiplicada en editoriales de características heterogéneas y por la imposibilidad de identificarlo con un editor en particular (como suele suceder en los momentos de consagración de las trayectorias de escritores) lo que, a su vez, contrasta con la imagen de escritor oculto que él mismo construye³⁶. Si bien su mito indica que es un escritor ajeno a las instancias públicas de la literatura, su presencia en el mercado es múltiple. A esto se suma la atención que recibe de la crítica académica y de la universidad. Aira tiene una presencia multiplicada en el mercado y, a la vez, en la academia. Dos zonas que parecen polos con lógicas antagónicas.

Ello lleva al cuarto y último elemento con el que reconstruir su centralidad, la recepción de la crítica. Si bien para fines de los noventa y a partir del siglo XXI, la mirada es consagradoria, se lo sigue considerando un autor inasible que desafía los criterios de la crítica como cuando parece hacer convivir elementos excluyentes como la sofisticación literaria y la trivialidad que, en su extremo, lleva a una pregunta que se hacen algunas reseñas: ¿es o se hace? Una de las miradas en torno a la literatura de Aira que se consolida es la introducida a partir de la renovación que trajo *Babel. Revista de libros* en parte con las nuevas teorías que introducen como la de Derrida “del placer de la escritura” (Bosteels y Rodríguez Carranza, 1997: 126). Frente a un diagnóstico que algunos leen con angustia acerca de que “la literatura no hace tornar las ruedas de la historia y que por lo tanto, la palabra se vuelve un eco sin trascendencia extraliteraria, sin función fuera de su propia esfera y aún dudosamente dentro de ella misma”, *Babel* propone “la liberadora sensación del despojado que apuesta sus magras posesiones a la ‘escritura’” (Patiño, 2006).

De no existir las jerarquías entre las distintas zonas de los circuitos literarios internacionales, podríamos encontrar la literatura de Aira en el espacio transnacional sin mediaciones; sobre todo si se tiene en cuenta la centralidad que gana en el ámbito nacional. Sin embargo, existen lógicas que dan cuenta de relaciones desiguales que dieron forma a los modos en que circula internacionalmente la literatura de Aira. Contar con un análisis sobre los sentidos en torno a su obra en el espacio nacional, sobre su trayectoria editorial y sobre su posición dentro del campo de Buenos Aires constituye una gran

³⁶ “Soy extraordinariamente silencioso” (Aira, 1991: 3) afirma. Esta figura se instala de manera fuerte y se lee toda su trayectoria, de manera retrospectiva, a partir de ella. Tanto es así que, en agosto de 2001 la revista *Noticias* publica una entrevista a Aira y la presenta exagerando el primer punto: “Por primera vez en diez años, César Aira se deja entrevistar” (Aira, 2001b: 51). Meses después, la revista *3 puntos*, haciendo caso omiso a la reciente primicia de *Noticias*, anuncia una entrevista a Aira como un caso excepcional que para conseguirla “hay que hacer 13.000 kilómetros” (Aira, 2001c: 62) dado que se realiza en Francia con motivo de la presentación de la traducción de *Un episodio en la vida del pintor viajero*.



oportunidad para observar, en clave comparativa, la internacionalización de su obra y de su figura. Es así como los sentidos en torno a lo latinoamericano adquieren un lugar central, a veces como clave de legibilidad, otras como categoría ordenadora o incluso como elemento legitimador. También lo latinoamericano se despliega como espacio de circulación editorial que rompe con formas dominantes de producir libros, como veremos.

A diferencia de los modos en que Aira se presenta en público y de la manera en que se consolida la lectura de la crítica en Argentina, cuando se lo traduce se lo enmarca en ciertos sentidos instalados de la literatura latinoamericana. En repetidas ocasiones Aira se desmarca de autores identificados en el circuito internacional con la literatura latinoamericana como Juan Rulfo, Julio Cortázar o Roberto Bolaño (Alfieri, 2004; Gallego Díaz, 2010; Tallón, 2016). Incluso cuando escribe el *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001a) Aira se restringe a una noción de América Latina meramente descriptiva para exponer una delimitación rigurosa y atenta a sus limitaciones: “en cuanto al adjetivo de ‘latinoamericanos’, se refiere exclusivamente a la presencia de autores brasileños, ya que no he tenido oportunidad de cultivar las letras no hispánicas del Caribe y las Guayanas, ignorancia que extendiendo a las lenguas indígenas” (Aira, 2001a: 7). En este libro, sobre otra de las figuras centrales de la literatura latinoamericana en el plano internacional, Gabriel García Márquez, Aira escribe que su *La Mala Hora* “es un relato seco, con muy discretos atisbos surrealistas, de lectura agradable pese a un asomo de ‘latinoamericanismo’ programático, el exceso de personajes, y a su intención en última instancia alegórica” (2001a: 232). Sin embargo, cuando se lo traduce, estas presencias son innegables. Cuando la editorial estadounidense New Directions traduce por primera vez un título de Aira lo introduce con un prefacio de Bolaño. En una de las tapas de la traducción alemana de *Cómo me hice monja* se cita una crítica que lo califica a Aira de un “Márquez en LSD”.

En contraste con el ritmo de edición y la heterogeneidad de editoriales con que Aira publica sus libros en Argentina, en el extranjero sus títulos suelen concentrarse en unas pocas editoriales. New Directions publica sus libros en Estados Unidos; Random House Mondadori, en España; Era, en México; para mencionar algunos. El ritmo de la circulación internacional y de la traducción también es relevante para pensar las mediaciones y vínculos puestos en juego en la circulación internacional de la literatura. La primera traducción de títulos de Aira data de 1988³⁷ y hasta 2002 se registran 13 traducciones. En los siguientes 14 años el número supera el centenar. 2003 es un año significativo dado que es cuando Aira comienza a trabajar con un agente literario, un mediador clave en la habilitación de la circulación internacional de la literatura. La mediación de un agente literario también podría explicar la edición de libros en Estados Unidos. En 2006 por primera vez uno de sus títulos ingresa al catálogo de una editorial estadounidense (*Episode in the Life of a Landscape Painter*, New Directions). El ingreso tardío al mercado editorial estadounidense, en comparación con otros países como Francia, Italia, Alemania y Brasil, da

³⁷ La primera traducción de un título de Aira es una traducción al francés. En abril de 1986, Ada Korn editora firma un contrato con la editorial francesa Les Lettres Nouvelles de Maurice Nadeau en la que cede los derechos de traducción al francés de *El vestido rosa* y *Las ovejas*, libro de Aira que había publicado dos años antes. *La robe rose* y *Les brebis* se publica en 1988 en Francia.



cuenta de jerarquías entre los campos nacionales y entre los idiomas. Además, para comienzos del siglo XXI los libros de Aira se comienzan a reeditar en editoriales de España y México. Estos campos editoriales de España y en México parecen actuar como trampolines (Szpilbarg, 2019) para la internacionalización de una literatura en castellano.

En contraste con este panorama, los títulos de Aira se reeditan y circulan por fuera de Argentina, de un modo más similar que allí, en otros países latinoamericanos. Mientras que, desde los años noventa, los estudiosos identifican una creciente presencia de los grandes grupos económicos en la industria editorial todo a lo largo de América Latina a través de la creación de filiales o la absorción de editoriales existentes que pasan a ser filiales de la empresa matriz, la producción editorial se vio signada por la construcción de colecciones de literatura nacional que no circulan por fuera del país lo que lleva a la fragmentación del mercado latinoamericano e hispanoamericano y a literaturas nacionales desconocidas entre sí (Botto, [2006] 2014; Vanoli, 2009; Saferstein, 2013).

La reconstrucción de la trayectoria editorial de Aira en América Latina permite identificar una circulación de la literatura que une distintos puntos latinoamericanos y que rompe con la lógica dominante de las editoriales que forman parte de los grandes grupos empresariales, espacio del que también participa Aira³⁸. Numerosas de sus reediciones y primeras ediciones aparecen en pequeñas editoriales de capitales nacionales y con estructuras pequeñas³⁹. Este circuito es semejante al que Jorge Locane (2019) denomina como literatura latinoamericana en tanto literatura local que se define por compartir las condiciones materiales de producción que lleva a la proliferación de editoriales alternativas y disidentes con canales de difusión autogestionados y que definen identidades microterritoriales. Este tipo de producción de libro comprime la cadena productiva y favorece una literatura de menor extensión, sobre todo de poesía. El acento en la creatividad se expresa tanto en la materialidad del libro como en la experimentación literaria. Esto hace que este tipo de obras contrasten con aquella “literatura latinoamericana” producida por editoriales y mediadores concentrados de “la metrópoli” (Locane, 2019: 72), Europa y en particular España. Ejemplos de esta literatura cuyo respeto de la pauta de traductibilidad y la ausencia de riesgo formal son, para Locane (2019), las novelas del boom latinoamericano de los años sesenta y la literatura cosmopolita de los años noventa. Se trata de un éxito fundado en la función comunicativa o referencial del texto más allá de su contenido.

Si bien la dimensión de la internacionalización y la mediación de las editoriales y agentes literarios así como las distintas condiciones materiales son dimensiones centrales para pensar tanto la literatura del boom como la identificada con los escritores vinculados con la así denominada generación de McOndo⁴⁰, sus orígenes y condiciones de producción no se reducen a ello. La identidad latinoamericana del boom se basa en redes intelectuales y movimientos políticos y sociales que exceden una apuesta editorial. Se trata

³⁸ En 2011 la editorial Emecé crea la Biblioteca César Aira al igual que lo hace Literatura Random House en 2015, ambas dedicadas a reeditar y a incluir nuevas ediciones de títulos de Aira.

³⁹ Trazo un mapa de estas ediciones en la ponencia para el cuarto congreso *Fazer livro. Pensar edição*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iYs2Xrxp6-0&t=11s>

⁴⁰ La categoría aparece por primera vez en un libro de Alberto Fuguet, quien escribe una especie de introducción del grupo en una antología titulada *McOndo* publicada por Mondadori en 1996 en Barcelona.



de un fenómeno editorial que desborda al público restringido y accede al público general constituyéndose en un éxito de mercado. Y a la vez su objetivo es definir el programa de una nueva literatura con ambición universalista que desafíe el papel designado a Latinoamérica en la división internacional del trabajo artístico para formar parte de las “grandes” literaturas del mundo. Se pone en disputa la división internacional de procedimientos literarios que relega a América Latina a la literatura regionalista (Gilman, 2003).

Del mismo modo el grupo de escritores identificado como la generación de McOndo, que comparten haber nacido en los años sesenta y coinciden en distintas antologías, encuentran un sentido en responder a la definición de lo latinoamericano que identifican como una producción de los departamentos dedicados a la literatura latinoamericana de universidades estadounidenses. Desde allí la noción de literatura latinoamericana está estrechamente ligada con el boom latinoamericano y el realismo mágico. Los escritores relatan el esfuerzo de contactar a sus pares dado que las redes otrora existentes ahora encuentran su nudo en España mientras que los mercados nacionales están aislados unos de los otros, como mencionamos antes. Esta apuesta, si bien apoyada por los centros editoriales, es disruptiva frente a ciertos sentidos comunes sobre la literatura latinoamericana. “Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial”, afirman Fuguet y Gómez (1996: 13)⁴¹.

Como venimos rastreando pensar en la literatura latinoamericana supone explorar los sentidos que se sobreimprimen en producciones de autores de países latinoamericanos desde los circuitos internacionales, las disputas de los propios actores por una definición legítima y los modos en que se vinculan con las definiciones de lo latinoamericano. Para comprender estos debates y sus sentidos huelga reconstruir las condiciones materiales de producción de la literatura que están atravesados por relaciones de dominación, jerarquías, autoridades y disputas, algunas de las cuales resultan más admisibles que otras, por vínculos de cooperación y acciones de numerosos mediadores que participan allí.

El objetivo reside en hallar y delinear herramientas teóricas que permitan dar cuenta de estos procesos histórico-sociales, de las especificidades de la literatura latinoamericana y también del espacio que ocupa en el panorama internacional. Resaltar su valor resulta una apuesta frente al lugar marginal que suele ocupar pero decretar la democratización de estos productos culturales resulta poco analítico, y quizás ello entrañe consecuencias políticas teniendo en cuenta, como nos enseña Mariátegui ([1928] 1979), que no es posible una democratización del arte o la enseñanza que no venga acompañada de la democratización de la economía y la política.

⁴¹ Resulta relevante mencionar de manera breve que esta mirada también fue una apuesta de artistas plásticos contemporáneos a los escritores de McOndo. Daniela Lucena (2016) analiza cómo un grupo de artistas se reapropia de un mote como el de arte light con que se lo categoriza de manera peyorativa. Estos artistas lo retoman para construir su propia posición en el campo del arte y discutir por los modos legítimos de definir la noción de arte político. Esto es relevante, a su vez, porque choca con las demandas de los centros internacionales de circulación del arte para la producción latinoamericana. En esta misma línea, Francisco Lemus (2019) toma una frase de Marcelo Pombo para pensar su producción artística en discusión con el arte de los años sesenta. Pombo declara que no le interesa nada salvo lo que sucede en su “metro cuadrado”. Lemus lo entiende no solo como producto de una subjetividad propia de los años noventa sino también de las trayectorias particulares de los artistas y como una apuesta por una micropolítica procesual que se expresa en niveles de la representación.



Bibliografía

- Aira, C. (1982). "Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona". Entrevista realizada por A. Castro; y B. Borgna. *Pie de página*, 1(1), 2-3.
- Aira, C. (1987). *Una novela china*. Buenos Aires: Javier Vergara editor.
- Aira, C. (1991). "Todo escritor inventa su idioma". César Aira: literatura y paradojas. Entrevista realizada por Hinde Pomeranec. *Cultura y nación. Clarín*, 27 de junio de 1991, 1-3.
- Aira, C. (1995). *Los dos payasos*. 1995. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (2001a). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé y Ada Korn Editora.
- Aira, C. (2001b). ¿Aira es Dios? Entrevista realizada por Emilio Fernández Cicco. *Noticias*, 4 de agosto de 2001, 50-53.
- Aira, C. (2001c). "Quisiera ser un salvaje". Entrevista realizada por Eduardo Berti. *3 puntos*, 5(227), 62-63.
- Aira, C. (2014). *Actos de caridad*. Santiago de Chile: Hueders.
- Alfieri, C. (2004). Entrevista con César Aira. Un repaso a la literatura argentina. *Revista de Occidente*, 281.
- Boschetti, A. (2014). *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*. París: CNRS Éditions.
- Bosteels, W; y Rodríguez Carranza, L. (1997). El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de Babel, revista de libros (1989-1991) a Los libros (1969-1971). *Descartes. Revista internacional*, IX (15/16), 125-145.
- Botto, M. ([2006] 2014). 1990-2010. Concentración, polarización y después. En De Diego, J. L. (director). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 219-270). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fuguet, A.; y Gómez, S. (1996). Prefacio del país McOndo. En *McOndo* (pp. 9-18). Barcelona: Mondadori.
- Gallego Díaz, S. (2010). El laberinto de César Aira. *Babelia. El País*. 13 de noviembre de 2010. Recuperado de https://elpais.com/diario/2010/11/13/babelia/1289610735_850215.html
- García Canclini, N. (1992 [1989]). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lemus, F. (2019). *Guarangos y soñadores. La Galería del Rojas en los años noventa*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires.
- Locane, J. J. (2019). *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín, Boston: De Gruyter.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3) 583-600.



- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mariátegui, C. (1979). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Patiño, R. (2006). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época. *Ínsula*, 715-716. Recuperado de: https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20715-716.htm
- Riveiro, M. B. (2020). *La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires (1981-2001)*. (Tesis doctoral no publicada). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
- Rubinich, L. (2012). Las voces de los intelectuales. Hay molinos y hay gigantes. *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina*, 27, 24-29.
- Saferstein, E. (2013). *La cocina del 'best-seller' político: producción y circulación de géneros editoriales sobre la coyuntura socio-política Argentina (2001-2011)*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. Recuperado de https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/handle/123456789/228/TMAG_IDAES_2013_SE.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Saítta, S. (1988). Una novela de Aira. Los diarios del viaje. *Revista de política y cultura*, 1, 47.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video-cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (2015). Borges después de Borges. En Brigitte Adriaensen; Meike Botterweg; Maarten Steenmeijer; y Lies Wijnterp. (eds.). (2015). *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras* (pp. 31-44). Madrid: Ediciones de Iberoamericana.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Strafacce, R. (1998). De la agrimensura a la decoración de ambientes (Literatura, Estado y representación en Kafka). *El rodaballo. Revista de política y cultura*, IV (8), 51-55.
- Szpilbarg, D. (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada, Modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Buenos Aires: Tren en movimiento.
- Tallón, J. (2016). ¿Qué pasó entre Bolaño y César Aira? *Jot Down*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2016/07/paso-bolano-cesar-aira/>
- Vanoli, H. (2009). Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 161-185.

