MESA 3
Jueves 9 | 9.00hs

Emiliano Rodríguez Montiel

La actitud dandi de Alan Pauls | Título de la tesis: «Los contratiempos del dandi. El anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la narrativa de Alan Pauls».

Comenta: Julia Musitano

Resumen: el presente trabajo se desprende de una tesis doctoral que se encuentra en su etapa de finalización. La misma estudia la constitución del anacronismo como forma del dandismo contemporáneo en la narrativa de Alan Pauls. Su hipótesis general sostiene que dicha literatura, al hacer de la fuerza subversiva del anacronismo su impulso creador, configura en el interior de su proyecto creativo una actitud de insumisión y desubicación ante la Historia, la Literatura y la Tradición, cuyos valores (la celebración de lo artificial, lo mediato, lo minúsculo y lo intempestivo por sobre lo natural, lo inmediato, lo mayúsculo y lo cronológico) dan cuenta de la construcción –deliberada y sostenida en el conjunto de su producción crítica y autofigurativa– de una ética de raigambre dandi. En esta presentación, me centro en cuestiones teórico-críticas generales respecto del modo en que Pauls, al intervenir su material autobiográfico, construye la diferencia que lo hace despuntar en tanto dandi.

En "La obligación del diseño de sí" (2014), Boris Groys afirma: el diseño de sí, antes que una decisión egotista estrictamente individual, antes que un asunto fortuito inscripto en el orden de la contingencia, se asume en la actualidad como una responsabilidad –una obligación– ética y estética a escala generalizada. Si en una época pasada, sostiene Groys, "la gente estaba interesada en cómo aparecían sus almas frente a Dios", hoy, luego del desplome del relato cristiano a manos del aforismo nietzscheano, la sociedad toda está preocupada en cómo aparece su cuerpo en la esfera de lo público (33). Y esto es así porque, ante todo, la praxis de la manifestación del Yo –el darse a ver frente a un otro observador y evaluador– se ha convertido, vertiginosamente desde finales del siglo XX hacia acá, "en una cuestión a la que ya nadie puede escapar" (33). Las consabidas transformaciones que, en materia comunicativa, mediática y tecnológica, vienen revolucionando desde hace décadas las formas tradicionales de interacción humana, han logrado, afirma Groys, que la totalidad del espacio social devenga "un espacio de exhibición (…) en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas" (31). En efecto, internet, la televisión, las nuevas tecnologías y el habitus cada vez más

naturalizado de las redes sociales –entre otras plataformas de exhibicionismo yoico–, componen, sentencia Groys, "un mundo de diseño total" (31). Por esta razón, prosigue, ya no se admite una posición puramente contemplativa y exterior, que observa "desde un refugio" aparentemente desligado e inmune "el juego de simulacros" de la sociedad (32). En un mundo que ha sufrido, a paso acelerado, la conversión de lo analógico a lo digital (lo físico a lo mecánico, lo real a lo virtual); un mundo donde la imagen –ocupando la vacante dejada por Dios– tiene como propósito mayor constatar y hacer viable un sentido de la existencia (modelando la producción, definiendo el consumo, estetizando todo a su paso: política, religión, mercado); el ciudadano contemporáneo, concluye Groys, no tiene otra opción que asumir la responsabilidad de su propia apariencia.

El mundo de los artistas y de los escritores, el del arte y la literatura en un sentido amplio, no es, por supuesto, una excepción. Así lo entiende Martín Kohan, quien en "Desfiguraciones" (2015) –conferencia inaugural de la séptima edición del Festival del FILBA– explica este pasaje de lo eventual a lo habitual en materia de figuración personal a partir de la ilustración de un caso: la participación de Manuel Mujica Láinez, en 1977, de la fotografía colectiva de la revista Gente. Si este episodio, en lo que respecta a la serie de sucesos mediáticos que componen la vida pública del escritor, se asume en 1977 como un "verdadero acontecimiento" (en la medida en que, si de ganar notoriedad se trata, es precisamente una revista dedicada a los personajes del espectáculo y la farándula quien le concede –junto a Vilas, Porcel, Labruna, Migré– el título de personalidad del año); hoy, distingue Kohan, "algo tan de excepción como que pase un remís por Miraflores para ser llevado a integrar la foto del año de la revista Gente, se ha vuelto un asunto tan del día a día como actualizarse una página, llevar adelante un blog, twittear, tener Facebook, mostrarse en Instagram" (2015). Los nuevos soportes, continúa, "han aportado otra dimensión, impensada hasta hace poco, para exponer y para exponerse" (2015). De allí que, agrega, una afirmación como la de Josefina Ludmer, hecha en el albor del año 2000, adquiera hoy una inusitada vigencia. Promediando la mitad de su Aquí América Latina, y a propósito del incipiente e "irreversible" estatuto heterónomo que viene ganando el mercado literario argentino, Ludmer postula: "En este proceso de desnacionalización [de las grandes editoriales argentinas], los escritores empiezan a verse más en imagen y se van transformando en personajes mediáticos" (2010:88). Si Groys, examinando el surgimiento del diseño moderno en contraposición a las artes aplicadas, plantea un cambio de paradigma respecto de la dimensión ética de nuestra propia imagen (el alma hoy está en "el ropaje del cuerpo, en nuestra apariencia social, política y estética") (2014:23); Ludmer hace lo propio en relación a la imagen del autor: si el libro, desde finales del siglo XX, se asume como "una mercancía más dentro de la industria de la lengua", el semblante de los escritores acompaña este proceso de distribución, circulación y promoción de los libros mediatizando su rostro en la arena de lo público (2010:87). Asimismo, en este marco habría que incluir también la tendencia que identifica Alberto Giordano en el terreno de la literatura argentina actual: un giro autobiográfico, signado tanto por la proliferación de publicaciones de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones), así como de performances confesionales, autoficciones y/o experimentos intimistas con géneros que

tradicionalmente han sabido diferenciar las fronteras entre literatura y "vida real" (relatos, poemas, ensayos críticos) (Giordano, 2008:13).

En tal sentido, frente a este escenario triplemente delimitado y/o condicionado para el autoposicionamiento de los artistas y escritores (antes que ser hacedores de imágenes y personajes, son ahora ellos mismos, mediante la recurrencia de prácticas autofigurativas, los que se vuelven imagen y personaje), preguntemos: ¿qué significa, o qué implica, mejor dicho, sostener que un proyecto literario como el de Pauls se afirma en una ética de raigambre dandi? Si no hay más que imagen, si tomarse a sí mismo como objeto de elaboración ha dejado de ser, gracias a la sociedad del espectáculo y el mercado, patrimonio exclusivo de la praxis dandi para pasar a formar parte de una responsabilidad generalizada; y si, en último término, "contar tiende a consistir cada vez más en contarse y decir tiende a consistir cada vez más a decirse" (Kohan, 2015); ¿de qué modo, volvamos a preguntar, Pauls construye la diferencia que lo hace despuntar en tanto dandi? ¿Según qué herramientas o recursos su figura y su escritura consiguen producir originalidad, es decir, dar con aquello que Barbey, Balzac y Baudelaire señalan como la piedra angular del fenómeno, su fundamento y regla de oro? (Carassus, 1971:9).

Es cierto que, si de localizar rasgos dandis en Pauls se trata, podemos usufructuar las cuatro perspectivas de enfoque que María Dorronsoro confecciona para reconocer y delinear la naturaleza dandi de tal o cual literatura (2000:181). Cuatro categorías de análisis que la narrativa de Pauls, sin forzar la comprensión crítica, las cubre todas:

a) Artistas con un estilo que puede considerarse dandístico: la frase paulsiana, el aspecto de su narrativa que la crítica –en especial Marcelo Cohen (2006), Daniel Link (2006) y Nora Avaro (2008)– ha reparado con más insistencia, es una complejidad sintáctica que se despliega en una extensión espiralada y condensa, bajo un procedimiento por incruste, una multiplicidad de imágenes, enumeraciones, comparaciones y mini-relatos, todos subordinados al enunciado original. Esta condición parentética, animada por una voluntad de embellecer o estetizar la prosa (nada queda al arbitrio del azar, del impulso o de la improvisación: todo lo que recae sobre la superficie de la escritura se somete a evaluación, a la praxis del borramiento y la reescritura), le ha valido el mote de preciosista, ampulosa o frívola, "como si Pauls fuera en principios del Siglo XXI, un dandy de principios del XX" (Avaro, 2008).

b) Escritores creadores de dandis en la ficción: como si narrar para Pauls fuera, antes que todo, el intento volver imagen la siguiente pregunta: "¿Qué es un dandi inglés? Un joven que ha aprendido a prescindir del mundo entero" (2013a:18), hay en su literatura una serie de escenas de lectura que figuran esta experiencia de retiro telúrico. Exenta de todo fin utilitario, inmune a todo compromiso con la vida, dedicada a estar fuera de lugar y a cultivar con empeño la procrastinación, el acto de leer en el universo paulsiano es "un vivir intenso, vertiginoso, sin vueltas atrás, al que ninguna acción permitirá acceder jamás" (Pauls, 2018:26). Así lo demuestran el niño de La vida descalzo (2006:123-125), el protagonista de Historia del llanto (2007:8-9), ciertas escenas de viajes en Wasabi (1994:84), El pasado (2003:245-246) y "Noche de Opwijk" (2013b:2-3), y, por último, varias entradas de Trance, su último ensayo dedicado casi por entero a subrayar esta experiencia a la vez asceta y feliz que es la lectura.

c) Artistas que han escrito sobre el fenómeno del dandismo: Pauls, se sabe, prologa El gran libro del dandismo, compilación que reúne los textos de «les trois b théoriciens» responsables que el dandismo brummelliano se intelectualice y universalice: Barbey, Balzac y Baudelaire[1]. Pero también, al interior de su producción crítica, se ha detenido a explorar el singular dandismo que obran otros escritores argentinos, como el dandismo «afable» de Mansilla frente a los ranqueles, inherente a su condición de gentleman; el dandismo «camp» de Manuel Puig, a favor de la vulgaridad y lo artificioso; el dandismo «abyecto», revulsivo, de Osvaldo Lamborghini, que descalabra todo lo que cae bajo el gobierno de su escritura; y, por último, el dandismo «maldito» o punk que rodea coralmente al personaje Fogwill. Los dandis recién enumerados son todos objetos de una ceremonia análoga, un rito de bautismo colectivo que consiste en encomiar el elemento –gesto, pose o procedimiento– que los convierte en escrituras excepcionales, disidentes, marginales.

d) Artistas que pueden ser considerados dandis por su peripecia personal: es bien conocida la etiqueta despectiva de "dandis", entre muchas otras, con la que fueron criticados y denostados los integrantes de Babel debido a su ahistoricismo, elitismo y oportunismo (Drucaroff, 2011:133; Catalin, 2014:54). Un último punto, conectado inmediatamente con lo que venimos hilvanando, podríamos agregar para terminar de sintonizar la persona Pauls con el dandismo: la imagen de escritor que proyecta en la escena pública. Ya sea por el cuantioso número de entrevistas televisivas que concede periódicamente, por haber conducido durante años un programa de cine independiente (Primer plano I.sat), por haber actuado en varias películas, o por pertenecer, entre otras razones, a un clan familiar dedicado al mundo de la actuación y la televisión (su padre fue productor y actor, al igual que sus tres hermanos, Ana, Gastón y Nicolás, y su hija, Rita), su figura posee un alto grado de reconocimiento y visibilidad en la escena cultural y social argentina. Podríamos afirmar que es ahí, en el tono con el que lee y habla (una oralidad a la vez poética y exacta, cargada de erudición, guiada por un movimiento pendular de la cabeza, como si el aire fuera la hoja en blanco y su rostro la brocha para pincelarla), en la forma en que se sienta (basta sólo ver cualquier presentación de Primer plano I.sat para reconocer la inconfundible pose paulsiana: piernas cruzadas, manos juntas sobre la rodilla y mentón alzado; allí radica toda su elegancia, en la forma moderada de ocupar lugar en el espacio) y en la apariencia que proyecta (un estilo juvenil en la vestimenta que contrasta con el porte maduro de sus facciones), donde se construye, en tanto operación de autoestetización, una imagen sofisticadamente dandi de él.

Ahora bien, estas cualidades, si bien contribuyen valiosamente a perfilar una reflexión integral acerca de las superficies (estilo, ficción, crítica, imagen de escritor) donde el dandismo paulsiano actúa, resultan insuficientes para dar cuenta con precisión cómo Pauls –según qué decisión ética y estética fundamental– edifica su performance de individuación. Pues, si tal y como afirma Mónica Bernabé, "no hay un único modo de ser y parecer dandy" (2006:26), ¿cuál es, preguntemos una vez más, la vía adoptada por este escritor para componer ese modo de ser y parecer que lo define, en el terreno

[1]A saber: *Traité de la vie élégante* (Balzac, 1830), *Du dandysme et de Georges Brummell* (Barbey d'Aurevilly, 1845) y *Le peintre de la vie moderne* (Baudelaire, 1863). La traducción es de Jorge Salvetti y Luciana Bata (Mardulce, 2013).

de la literatura argentina contemporánea, como dandi? No es, anticipemos, la misma ruta que toman algunos de los escritores argentinos arriba comentados por el propio Pauls, esta es: un dandismo consolidado alrededor de una fuerte figura de autor. Si en Mansilla, Fogwill y Lamborghini lo personal-biográfico resulta decisivo en la configuración de su diferencia dandi –al punto de alcanzar en más de uno el rango de mito–, en Pauls tanto su peripecia personal como su pose autoral –esa que, entre lo hípster y lo snob, se exhibe como una marca de sofisticación y elegancia–, es, como ya lo constatamos, un elemento más dentro del conjunto. Habrá que indagaren algo más que su porte físico, la prosodia de su habla, sus rostros retratados por Alejandra López, su portfolio de consumo nerd en Instagram, o el recuadro pixelado de alguna de las tantas entrevistas que, en ocasión de la publicación de su última novela, La mitad fantasma, concedió por Zoom desde su residencia en Berlín. Algo que no se encuentra, aclaremos, fuera del radio de la noción de autor, ese concepto que, al interior del discurso de la teoría (incluso al interior del pensamiento de un solo teórico literario: Roland Barthes), sufriría –como bien lo ilustra el título del libro de Marcelo Topuzian (2014)–, la muerte en los sesenta y la resurrección apenas siete años más tarde[2]. Algo que Julio Premat, digámoslo de una vez, llama personaje de autor.

En Héroes sin atributos (2009), libro que explora los modos en que algunos escritores modernos del canon nacional construyen en los textos sus figuras de autor (Macedonio, Borges, Di Benedetto, Lamborghini, Saer, Piglia y Aira), Premat discrimina dos dimensiones de análisis desde las cuales es posible pensar la figuración autoral. Hay, por un lado, una ficción de suceder, orquestada alrededor de la vida del propio escritor. Cimentada en "en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales", esta narrativa supone la construcción de un yo público devenido en leyenda (Premat, 2009:15). Por mencionar un caso ejemplar, junto a la obra de Macedonio Fernández convive una figura "preexistente, autónoma y poderosa", un mito que –producto de una ficción al mismo tiempo crítica y autofigurativa–pinta al escritor como un "marginal extravagante, el destructor de todo sentido y de toda tradición, el precursor de procedimientos (…), el pensador metafísico, el viudo inconsolable, el incansable humorista, el escritor de lo efímero (de los manuscritos perdidos o quemados, de una oralidad fugaz), el Sócrates, el genio que tuvimos y perdimos" (34). Y a su vez, acompañando y fortaleciendo esta ficción de suceder, hay otra, celebrada en la propia obra: una ficción de ser o de personaje, encargada de inventar "al responsable de lo que se lee" (15). En efecto, circunscribiéndose a la esfera de la metaliteratura, Premat advierte que, junto a la invención de una figura de autor, puede rastrearse en los autores analizados una "segunda dimensión ficticia", una que en cierta medida "engloba y completa" a la primera: "la construcción de un personaje" (11). Construirse, en este sentido, adquiere en esta lógica de pensamiento una acepción precisa: además de instituirse como una búsqueda de prestigio, una forma singular de "justificar y pensar" un proyecto literario, una vía particular de emplazarse y/o participar de la tradición, darse a conocer –darse a leer– en tanto que personaje, supone –parafraseando a Premat– forjarse una

[2] Nos referimos al consabido derrotero que va de "La muerte del autor" (1968) a *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975).

identidad, una singularidad, una diferencia en el sentido dandi del término (11). Implica ser escritor de una manera y no otra.

¿Cuál es, interroguémonos ahora, el personaje de autor que Pauls modela internamente en sus textos críticos y autobiográficos? ¿Qué atributos, si es que los hay, posee este héroe? ¿De qué manera, por intermedio de qué escenas, correspondencias, filiaciones, desmarques, Pauls compone su ficción de autor? Sin poder desarrollar, por cuestiones de extensión, una respuesta solvente, digamos que los múltiples personajes que habitan estas performances narrativas de autofiguración (el alumno ejemplar, el enfant terrible, el cinéfilo, el idiota, el ajedrecista, el estructuralista, el nieto, el actor, el bibliófilo), sin importar su franja etaria (hay un niño, un adolescente y un adulto Pauls), ni tampoco el género o ámbito de actuación (hay un Pauls íntimo, un Pauls diarista, un Pauls crítico), todos, subrayemos, están cortados por una misma tijera barthesiana: lo intempestivo. Si el teórico francés se dedica a cancelar su propio presente en pos de inaugurar una vía fértil para la elucubración de su pensamiento teórico (toca el piano y pinta acuarelas en pleno Mayo francés, resucita al autor cuando la moda teórica posestructuralista lo quiere silenciado, habla del amor en un momento en que la liberación sexual está en el aire, invita a pensar desde lo imaginario cuando el significante gana la partida en la agenda teórica, y así); Pauls, los personajes textuales que contribuyen a afianzar su figura de autor, hacen lo propio al leer, mirar películas, comentar libros, dar su parecer sobre las cosas del mundo. En una palabra: enseñan una actitud, un ethos de retraimiento respecto de los fulgores de lo actual. El resultado es una estetización de sí organizada alrededor de una sensibilidad temporal anti "presentista" (Hartog, 2003), que sólo tiene ojos para lo que acontece fuera del tiempo que se manifiesta como adecuado o conveniente.

Darse a ver como intempestivo, fabricar, en el corazón de su producción ensayística, un modo de presencia que actúe la política temporal que vertebra su proyecto literario. ¿Por qué Pauls pondría el conjunto de su pensamiento crítico al servicio de una ficción de autor que emule lo que ya hace, lo que ya es, en el terreno de la narrativa? Silvia Molloy, en su célebre ensayo acerca de la pose decadentista, define una política de la pose que, como bien observa Martín Kohan, "aunque inscripta en el modernismo de finales del siglo XIX, conserva su potencia conceptual y no deja de iluminar nuestro presente" (Kohan, 2015). Allí, en su intento por esbozar una lectura de la pose a contramarcha de la cristalizada por la época (una que, desdeñándola de "frívola" y caricaturesca, concibe a la pose como una mera "etapa pasajera", previa al modernismo "de veras"); Molloy, decíamos, se detiene a refutar, casi al final del artículo, una afirmación del positivista José Ingenieros: "Para Ingenieros –afirma Molloy– no se puede simular (posar) ser lo que se es: la pose necesariamente miente (Molloy, 2012:42-49). Acto seguido, para contrarrestar esta aseveración, Molloy recupera un pasaje del libro de Ingenieros, La simulación en la lucha por la vida, en el que, entre la serie de ejemplos que enumera para ilustrar su hipótesis, asegura que el maricón simula su afeminamiento. "Si no me equivoco –alega Molloy– el último ejemplo rompe notablemente con el esquema de simulación fraudulenta: el maricón no simula ser lo que no es (como el astuto especulador que simula ser honesto) sino, podría decirse, lo que es. La simulación, la pose, parecería reforzar en lugar de

reemplazar con el signo opuesto" (50). El amaneramiento, la visibilización de la no-masculinidad como pose, funcionaría, por lo dicho, en un mismo sentido que la pose de los escritores cuando posan de escritores, es decir: reafirmar lo que ya se es. La pose, desde esta perspectiva, no sería pues una mentira, una falsedad, el lado b de la verdad; sería, por el contrario, una nueva manera de hacer realidad –a través de gestos, actitudes, imposturas, personajes– dicha verdad. Tal es, volviendo al principio de la argumentación, lo que el poseur Pauls busca al transferir el anacronismo de su ficción a los personajes responsables por velar por él: no sólo que completen y engloben su figura de autor (hipótesis de Premat), sino también que consoliden el estatuto a contratiempo –la verdad estética– que funda su literatura (hipótesis de Molloy). Volverse personaje para estetizar el tiempo de su ficción, posar como anacrónico para que lo vivencial adquiera la textualidad necesaria para formar parte de su obra: he aquí la política, la fórmula dramática que rige la actitud dandi paulsiana. Biografismo y textualismo confluyen, así, en una misma economía a la hora de pensar la vida y la obra de este escritor.

Bibliografía:

-Avaro, Nora (2008) "La frase (Alan Pauls)" en Giordano, Alberto: El giro autobiográfico de la literatura argentina actual. Buenos Aires: Mansalva, pp. 75-82
-Balzac, Honoré de (1830) "Tratado de la vida elegante" en Balzac, Baudelaire, Barbey D´aurevilly. El gran libro del dandismo. Buenos Aires: Mar dulce, 2013.
-Barbey, Jules d´Aurevilly (1845) "Del dandismo y de George Brummell" en Balzac, Baudelaire, Barbey D´aurevilly. El gran libro del dandismo. Buenos Aires: Mar dulce, 2013.
-Barthes, Roland (1975) Roland Barthes por Roland Barthes. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.
-Baudelaire, Charles (1863) "El pintor de la vida moderna" en Balzac, Baudelaire, Barbey D´aurevilly. El gran libro del dandismo. Buenos Aires: Mardulce Editora, 2013.
-Bernabé, Mónica (2006) Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariategui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
-Catalin, Mariana (2014) Con los ojos bien abiertos. Bizzio, Chejfec, Babel. Rosario: Fiesta E-diciones, 2014.
-Carassus, Emilien (1971) Le mythe du dandy. Paris: Libraire Armand Colin.
-Clobence, Françoise (1988) Le dandysme, obligation d'incertitude. Paris: Presses Universitaires de France.
-Cohen, Marcelo (2006) "Prosa de Estado y estados de la prosa". Otra parte8, 1-8.
-Dorronsoro, María Badiola (2000) "Una aproximación al dandismo. El caso de Valery Larbaud: una actitud vital frente al mal de vivre". L´ull crític6.
-Drucaroff, Elsa (2011) Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé.
-Giordano, Alberto (2008) El giro autobiográfico de la literatura argentina actual. Buenos Aires: Mansalva.
-Groys, Boris (2014) "La obligación del diseño de sí". En Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea (trad. Paola Cortés Roca). Caja Negra Editora: Buenos Aires, pp. 21-36.

-Hartog, François (2003) Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
-Kohan, Martín (2015) "Desfiguraciones". Hispamérica: revista de literatura132, 3-16.
-Link, Daniel (2006) "Libros recibidos". En Linkillo (cosas mías). En línea: http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/07/libros-recibidos.html.
-Ludmer, Josefina (2010). Aquí América Latina. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
-Molloy, Sylvia (2012) "La política de la pose" en Poses de fin de siglo : Desbordes del género en la modernidad. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, pp. 41-53.
-Pauls, Alan (1994) Wasabi. Buenos Aires: Anagrama, 2012
———. (2003) El pasado. Buenos Aires: Anagrama.
———. (2007) Historia del llanto. Barcelona: Anagrama
———. (2013a) "Noche de Opwijk". Página/12 [en línea]. Consultado el 18 de septiembre de 2017 en: https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/213128-62267-2013-02-03.html
———. (2013b) "Fuego artificial" en Balzac, Baudelaire, Barbey D´aurevilly. El gran libro del dandismo. Buenos Aires: Mardulce Editora.
———. (2018) Trance. Buenos Aires: Ampersand.
-Premat, Julio (2009) Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
-Topuzian, Marcelo (2014) Muerte y resurrección del autor (1963-2005). Santa Fe: Ediciones UNL.