

Delaware Review of Latin American Studies

Vol. 5 No. 2 December 15, 2004

***Emma, la cautiva* de César Aira: la tradición y su superación**

Mariana Pensa
Department of Foreign Languages and Cultures
California University of Pennsylvania

En este trabajo nos proponemos realizar un acercamiento analítico a la novela *Emma, la cautiva* (1978), escrita por el argentino César Aira. A través del descubrimiento y estudio del particular trabajo de intertextualidad entre este texto y *La cautiva* (1837), poema de Esteban Echeverría, nos adentraremos en la dinámica y (re)productiva red que unen a ambos textos. Entender a *Emma, la cautiva* y *La cautiva* como textos aislados dentro de la tradición de la literatura argentina es imposible, y es por esto que nos dirigiremos en algunos momentos de nuestro trabajo a otros textos como *Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1874) de José Hernández y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Leer en conjunto todos estos textos-faros nos ayudará a poner en perspectiva, dentro del sistema de la literatura argentina, a los trabajos de Echeverría y Aira, para poder entender el sistema diacrónico en donde se gestaron ya que "(...) el estudio sincrónico de todo texto literario, para ser completo, tiene necesariamente que incorporar el eje diacrónico si desea, no ya reconstruir el hecho histórico-literario, sino explicar el cambio literario" (De Toro, 183).

Tanto *La cautiva* como *Emma, la cautiva* son textos escritos en dos momentos políticamente críticos de la historia argentina. Echeverría escribe su poema en 1837, durante el gobierno autoritario de Juan Manuel de Rosas. Las leyes represivas, la persecución de los opositores y la acción de la "mazorca" (policía secreta) caracterizan la etapa de la dictadura rosista. *Emma, la cautiva* corre igual suerte. Publicado en 1981, el texto fue escrito durante el año 1978, con la fecha "21 de octubre de 1978" estampada al final del mismo (234). Una dictadura (en este caso la de la "Junta de Reorganización Nacional"(1976-1983)) nuevamente está en el poder. Consideramos que esta situación extra-literaria produce en primera instancia una hermandad entre los autores de las dos obras, hermandad producida por el hecho de haber escrito sus obras en medio de dos dictaduras -- y todo lo que esto significa a nivel de riesgo personal y opción artística *vis a vis* la censura institucionalizada. Si bien aparentemente nada a cambiado políticamente en los 151 años que separan las escrituras de ambos textos, diacrónicamente a habido cambios que se reflejan en la particular textualidad de la novela de Aira. *Emma, la cautiva* es, a nuestro entender, la respuesta y la re-escritura, 151 años más tarde y dentro del mismo sistema literario, de un texto romántico, *La cautiva*. Pero, ¿cómo nace esta re-escritura -- esta nueva visión -- que no olvida lo anterior, sino que lo enriquece?

En un paratexto incorporado en la contratapa de *Emma, la cautiva*, el autor relata "(...) como se me ocurrió esta historiola. La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar". La génesis escrituraria es en sí misma una parodia de la génesis escrituraria tradicional, ya que, gracias a un neologismo, la historia, la materia textual, se convierte en "historiola", significante sin significado concreto en ningún diccionario, palabra con la cual podemos jugar libremente e incorporar nuestro propio significado, de la misma manera que Julio Cortázar hace con el lenguaje "gílgico" en *Rayuela*. El lugar desde donde el autor "piensa" su obra literaria no es una biblioteca, un estudio o un claustro universitario, por citar algunos de los lugares legitimados de pensamiento en la cultura occidental; por el contrario, Aira piensa en la pobre versión argentina, casi paródica, del McDonald's norteamericano: el Pumper Nic.

La poética de la risa está presente en la misma génesis escrituraria de la obra, ya que en el mismo paratexto al cual nos referíamos anteriormente el autor afirma: "Durante semanas me distraje. Sudé un poco. Me reí." Al referirse a esta parte del paratexto, Leo Pollman afirma como "(...) esta risa del autor se percibe en la lectura [de *Emma...*]. El texto se percibe como un juego de posibilidades extremas, casi ya imposibles" (178). Retrabajando sobre esta cita de Pollman, podemos decir que, si bien la risa se percibe a lo largo de la novela, ésta solo toma sentido si leemos *Emma, la cautiva* en tanto juego de alusión intertextual a diferentes textos canónicos de la literatura argentina (siendo *La cautiva* el principal texto a considerar por este trabajo).

La pampa y su escenografía sirven de fondo común tanto en el poema de Echeverría como en la novela que nos compete. En *La cautiva*, es lo primero que nos es introducido por el autor:

Era la tarde, y la hora
 en que el sol la creta dora
 de los Andes. El desierto
 inconmesurable, abierto
 y misterioso a sus pies
 se extiende; triste el semblante
 solitario y taciturno
 como el mar, como un instante
 pone rienda a su altivez. (46)

Como autor romántico, Echeverría animiza la naturaleza, le da rasgos humanos, la adjetiviza. Para Aira, la pampa no contiene esa calidad de “inconmesurable” que Echeverría señala, sino que es un lugar “invariable” (9), con un horizonte “vacío y remoto”(8). Si para Echeverría el horizonte, el límite de la visión de la chatura de la pampa, son los Andes, para Aira no existe la esperanza de encontrar un cambio geográfico que revierta esa visión. La pampa es, así, un círculo cerrado del cual no se puede salir.

Dentro de esta geografía, el personaje de María (la cautiva de Echeverría) y Ema (la cautiva de Aira) van a vivir su propia, diferenciada historia. Como personaje con una función de rescatada, María salvará a su esposo Brian de los peligros que lo acechan (matando a un indio con un puñal, salvándolo de la cepa, apaciguando a un tigre con su mirada). María es una mujer fuerte, valerosa, pero también tiene las características de la “mujer romántica y pura” cuya vida tiene sentido en tanto y en cuanto realiza todo por su marido e hijo:

Allí esta; silenciosa ella,
 como tímida doncella,
 besa su entreabierto boca,[la de Brian]
 cual si dudara le toca
 por ver si respira aún.(67)

La re-escritura de Aira sobre este personaje deja de lado toda pauta de acercamiento romántico. El primer dato a ser transformado en *Ema, la cautiva* es la etnia de la protagonista. Si María es la cautiva blanca, Ema es nativa/africana-americana/blanca ya que es caracterizada, en diferentes momentos con “rasgos negroides” (45), “piel oscura y rasgos mongoloides” (152), a la cual sólo “su historia la calificaba como blanca”(152). La transformación sobre un modelo prefijado, con su consiguiente carga alusiva, es parte del juego al cual nos referíamos al principio. Ema es una y es varias, no tiene una cara sino la que nosotros queremos ponerle. Podemos pensarla blanca, africana-americana, nativa o mestiza. Ema es un significante al cual podemos otorgar muchos significados, como con el neologismo “historiola”.

El segundo dato a ser transformado por Aira es el del cuerpo y la sexualidad. María, la cautiva romántica, es heroica en tanto y en cuanto realiza todo por su marido e hijo. Al morir ambos, su vida no tiene más sentido y muere:

Aquella trama formada
 de la hebra más delicada,
 cuyo espíritu robusto
 lo más acerbo e injusto
 de la adversidad probó,
 un soplo débil deshizo.
 Dios para amar, sin duda, hizo
 un corazón tan sensible;
 palpitar le fue imposible
 cuando a quien amar no halló.(115)

El cuerpo de María no es mencionado, sino que, se nos pone en contacto con su “corazón”, aquí en el sentido cristiano de “alma”. El cuerpo de María, al ser omitido, permanece puro e intocado. De esta manera, y como cuerpo y sexualidad van juntos, la ausencia de lo segundo (sexualidad) sólo se entiende en relación a lo primero (la ausencia de cuerpo).

En *Ema, la cautiva*, esta situación se complejiza. En *The Illusions of Postmodernism*, Terry Eagleton señala que “El sujeto post-moderno, en forma diferente que el cartesiano, es uno en donde el cuerpo es parte integral de su

identidad. De hecho, desde Bakhtin al *Body shop*, desde Lyotard a las mallas, el cuerpo se ha transformado en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento post-moderno”¹ (69) El recorrido de Ema es también, de hecho, el recorrido de la historia de las ideas, del cambio diacrónico: del modernismo al postmodernismo, de la ausencia de cuerpo a la presencia (casi exasperante) del mismo. Ema es paradigma de ese cambio: su cuerpo y su sexualidad la expresan en tanto criatura completa y compleja, formada de un cuerpo y un alma, pero alejada de la pureza de la visión romántica de Echevarría. Ema, en la historia, es amante de sucesivos hombres (nativos, gauchos, militares), hecho que la pone cerca del conocimiento y de la vivencia de diversas formas de vida:

Ema pasó dos años entre los indios, dos años de vagabundeos o inmovilidad, entre las cortes, a veces a merced de los caprichos de algún reyezuelo, otras apartada en las pequeñas compañías que formaba la juventud (...) fue quizás el momento decisivo de su aprendizaje adolescente. Aprendió el detalle más característico del mundo indígena, que era el contacto indisoluble y perenne de etiqueta y licencia(151).

Otra manifestación de la sexualidad en el texto es a través de la animalidad: “amor” parece no formar parte del sistema lexical de los personajes del texto (salvo el amor que Ema siente por sus hijos), siendo el “deseo” la fuerza que atrae a los géneros. La primera aparición de Ema en el texto, su encuentro amoroso con el ingeniero francés Duval, se describe tal como si dos animales se aparearan: “La mujer era la más pequeña que hubiera visto nunca; de modo que no había sido una ilusión producida por la distancia. Estaba en sus brazos. Se acoplaron”. (50). La animalidad parece ser la única respuesta a ese horizonte cerrado de esperanza o de cambio que mencionamos anteriormente:

(...) A la cuarta o quinta noche el teniente la hizo venir [a Ema] a su propio recado, cuando los demás aún no se habían acostado. La poseyó de inmediato a la vista de los oficiales, que siguieron bebiendo sin inmutarse (52).

Primitivismo en las acciones e indiferencia en los sentimientos: tal el sistema de valores que señala este texto, tan lejano del positivismo y tan cercano a la estética postmodernista.

Gracias al trabajo de refuncionalización que Aira realiza, el significante “cautiva” ve transformado su significado. María, la cautiva blanca, quiere escapar físicamente de sus raptos indios. Ema, la cautiva africana-americana/blanca/nativa no quiere escapar de ninguno de sus raptos/amantes (el gaucho, el militar de la campaña al desierto, los indios), sino que encuentra en cada uno de ellos la salvación a la monotonía pampeana. Aira complejiza el término “cautiva”, lo deconstruye, lo arma y lo desarma, le da múltiples significados. A partir de Aira “cautiva” significa también “mujer no-blanca”, “mujer que ama a un nativo”, “mujer que no quiere escapar de los nativos”. Es en este tercer significado en donde creemos que Aira ha trabajado intertextualmente con el *Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*. Hacia el final del primer texto, Martín Fierro y su compañero, el sargento Cruz, deciden encaminarse de *motu proprio* a una toldería india, luego de vivir desesperanzados y maltratados entre su propia etnia. Una vez en tierras indias (en la primera parte de *La vuelta*), ocurre el difícil acostumbramiento a la nueva vida “primitiva”. Como Martín Fierro, Ema se acostumbra a la vida con los indios o más bien le es indiferente (cf. Pollman y su “estética de la Indiferencia” en relación al texto de Aira).

¿Por qué, entonces, *Ema, la cautiva* como título de la novela, cuando tenemos en nuestro horizonte un texto tan preciso en la caracterización de la cautiva como el de Echeverría?

Creemos, en principio, que el título es parte de un juego lúdico e intertextual que nos refiere nuevamente a *Rayuela*. Leemos esta novela de Cortázar saltando de un capítulo a otro (por ejemplo el capítulo 1 nos remite al 2 y el 2 al 116), volviendo atrás las páginas para encontrar información perdida o reconstruir el trayecto de algún personaje. Aira, con sus variantes al significado de “cautiva”, nos propone este juego con su título: leer el texto, parar la lectura, volver al título y preguntarnos si es cierto que estamos leyendo *Ema, la cautiva*, y, luego de esto, volver al texto y leerlo desde una nueva significación. Sí, estamos leyendo *Ema, la cautiva* pero, semánticamente, “cautiva” contiene nuevos significados. El lector participa del texto (*Rayuela* o *Ema, la cautiva*), se integra a él, ayuda a completar su sentido hasta llegar a lo que Umberto Eco llama en *Lector in fabula*: “la libre aventura interpretativa”² (58).

En el artículo “The Space of Intertextuality”, Thais Morgan se refiere a lo que califica como “una relación intertextual positiva”³ (241) o “una relación intertextual negativa”⁴ (241) entre dos textos dados. Partiendo del hecho de que Aira ha tomado a *La cautiva* como hipotexto a ser (re)transformado, podemos decir que las relaciones intertextuales que se producen entre *La cautiva* y *Ema, la cautiva* son, siguiendo a Morgan “positivas”.

María, vive y muere dentro de su límite de heroína romántica (ella *tiene* que ser bella, salvar a su esposo de todas las calamidades, y morir en medio de las más atroces desgracias), Ema, la nueva anti-heroína (no es bella, no realiza ningún acto heroico) abre analépticamente una nueva lectura para *La cautiva*. Se puede decir que, de alguna manera, María estaba esperando a Ema para completarse como personaje, como arquetipo y luego, como tradición. En primera medida, la tradición se hace más rica ya que diferentes materializaciones alcanzan al personaje de Ema: ella es madre, esposa, amante, favorita, criadora de faisanes. Con cada materialización (que a veces se superponen) Ema participa de diferentes vidas, de diferentes tradiciones y formas de vida. Leemos en dos partes del texto:

Poco mas allá, en una playa [Ema] encontró una decena de jóvenes nadando o durmiendo. Solía frecuentar sus vagabundeos por las vecindades, y la conocían (...). Al despertarse la luz estaba decayendo. Algunos indios habían vuelto a bañarse, otros dormitaban en la hierba y fumaban. Ema fumó un cigarillo y se despidió. Hizo con la mayor parsimonia el camino de regreso.(71)

Para ella fue una vida de enclaustramiento, ya que apenas si salía de su departamento para reunirse con las otras mujeres en los corredores o en los cuartos vecinos. Nunca bajaban.(...) Pero vivían de noche y dormían todo el día, con las ventanas corridas. Encontró agradable y poética esta vida. Amaba la luz discreta de los quinqués filtrándose entre biombos y pantallas.(73)

La primera es una escena de *dolce farniente* en plena naturaleza, donde Ema parece haber encontrado su "lugar ameno". Nada ocurre, salvo un compartido compañerismo casi adolescente. La segunda escena, forma parte de una prolepsis en donde Ema recuerda su vida junto a un militar, en un fuerte de la ciudad de Pringles. La naturaleza se transforma aquí en sociedad, en vida nocturna junto a los militares del fuerte, con su rasgo de decadencia, bebida y música. Ema ama este tipo de vida también, con sus luces artificiales y "ventanas corridas". Ambas vidas (la relacionada con lo natural y con lo artificial) no se oponen, sino que se alimentan mutuamente, formando la complejidad del personaje de Ema. De hecho, si la oposición no existe, si no hay conflicto entre una vida y otra, podemos pensar que la aceptación por parte de Ema tiene que ver con el rasgo repetido de la Indiferencia.

En *Reflections on "The Name of the Rose"*, Umberto Eco señala cómo "La respuesta post-moderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, siendo que no puede ser destrozado, ya que su destrucción lleva al silencio, debe ser revisado: pero con ironía, no en forma inocente"⁵ (67) Con respecto a las últimas palabras del concepto de Eco: "(...) pero con ironía, no en forma inocente" éstas se relacionan con la visión "lúdica" propuesta por Aira desde su paratexto. Pensar a una mujer cautiva por los nativos en 1978 debe ser tomado como un juego de la imaginación. Si la tradición ha de ser observada, trabajada, reformulada, ¿por qué no podemos darle forma de juego?, ¿por qué no nos puede dejar *nada*, como nos deja nada, luego de jugarlo, un juego de rayuela? Esa sería la última ironía. Si Ema deja "indiferencia" en el autor, ¿por qué no la colocamos como un juego dentro de la tradición?

Esto es lo que, efectivamente, realiza Aira. Él conoce la tradición (en este caso el hipotexto *La cautiva*, de Esteban Echeverría, obra romántica escrita en 1837) pero trabaja con la misma de dos maneras: primero se acerca a ella y rescata grandes significantes ("la cautiva", "la pampa", "los nativos"), luego los vacía de su viejo, "usado" significado y finalmente les otorga un nuevo significado. Ya hemos visto como en *La cautiva*, el personaje de María es presentado como el de una mujer que lucha por salvar de los peligros a su esposo. Aira trabaja con este concepto (María/salvadora/valiente) para negarlo en su cautiva:

El francés [Duval] había vuelto a distraerse.
-Hoy me fijé en una de ellas [las cautivas]... no era la clase de mujer que podría salvar a un hombre. Algunas son demasiadas inofensivas. (47)

El trabajo con el intertexto de *La cautiva* es muy claro aquí, ya que el eco de María/salvadora ha sido grabado en nuestro horizonte, como lectores/participantes de una tradición, por más de 150 años. ¿Qué hace Aira con ese horizonte? Lo retrabaja, lo re-escribe, lo deconstruye. También, en cuanto a la caracterología, incorpora elementos humanos a la visión heroica de la cautiva. La cautiva de Aira es, así, "inofensiva" y, en otro momento del texto, caracterizada como "una viejita desválida"(48). El trabajo de Aira es doble: desmontar la parafernalia del concepto de "cautiva", acallando los ecos de heroicidad y haciéndonos partícipes a nosotros, los lectores, en la creación de un nuevo horizonte.

Continuando con su re-escritura sobre los personajes y/o arquetipos de la tradición de la literatura argentina, Aira trabaja sobre dos significantes fuertemente atados a su significado: “nativo” y “gaucho”. En el primer caso, Aira se aleja de la visión violenta y asesina que *La cautiva* tiene de los nativos, es más, el personaje de Ema encuentra sus mejores amigos entre éstos. La ferocidad es aquí “transpasada” a los militares que aparecen en la primera sección del texto, ya que ellos son los que realizan actos violentos. Con respecto a esto, queremos presentar aquí una cita de Leo Pollmann:

En *La cautiva* de Echeverría los dos o tres indios que 'sorben, chupan, saborean' la sangre de una yegua, son como 'sedientos vampiros', según la calificación que les da el narrador. En *Ema, la cautiva* se describe, sin comentario o calificación negativa autoral, una costumbre salvaje correspondiente. Hablando de las crías de las vizcachas, el narrador neutral dice: 'Sin matarlas, les abrían un agujero en el vientre con la punta del cuchillo y aplicaban los labios. Con una sola succión se incorporaban el interior blando y tibio del animal, todo sangre y leche'.(11)

Cuando Pollmann se refiere a “una costumbre salvaje correspondiente” no tiene en cuenta que esa costumbre es realizada por los soldados de la guarnición, ya que, toda esta escena ocurre en la primera sección de la novela, dedicada a los militares en su ruta al fuerte de Pringles. El significado “violencia”, entonces, se transpasa al significante “militar”. Con respecto al significado “nativo”, éste vacía su significado o, más bien, ve nacer uno nuevo: a la luz del ejemplo de página 71 éste sería “nativo/amigo”.

El *Martín Fierro* de José Hernández es considerado el poema nacional de la Argentina. Es allí en donde el significado “gaucho” tiene su génesis literaria, aunque la continuidad y el desarrollo del mismo ocurren a todo lo largo de fines del siglo XIX, con el género gauchesco que el poema de Echeverría inaugura. Si uno de los significados del gaucho para la literatura gauchesca es el de “gaucho malo” o “gaucho bandido” (del cual el mayor representante es el folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez -1879), Aira, en su re-escritura de la tradición, trabaja este concepto vital. Luego de su experiencia en el bando militar, Ema es ahora la mujer del gaucho Gombo. Lejos de ser un bandido, luchando contra un sino de violencia (Juan Moreira) o contra un poder autoritario (Martín Fierro) el gaucho Gombo es un ser domesticado, pacífico, al cual Ema pone cigarros en los labios:

Sin apuro, Ema armó un gran cigarro, con una hoja que enrolló y desenrolló varias veces, y una mezcla de hierbas que sacaba de una cajita. Lo encendió en sus labios y sopló un par de veces hasta rodearse, ella y el dormido, de una nubecilla; el olor llegó a despertarlo, abrió los ojos y la miró sin expresión.(68)

En esta escena doméstica, trabajada bajo el eje de pasividad (Gombo)/actividad (Ema), se encuentra la génesis de un nuevo concepto de gaucho. La tradición ha funcionado hasta ahora con la figura del gaucho como ser activo, siempre moviéndose/escapándose de una parte a otra dentro del gran escenario de la pampa. Pero si Aira re-escibe, también ins-cribe dentro de la tradición, ya que Gombo comparte con Martín Fierro la misma característica de “gaucho-filósofo”. Sin embargo, como señala Pollmann (184), esa filosofía (“filosofía de borracho”) lo acerca más a la estética de la Indiferencia que a ninguna otra cosa. Una estética de la Indiferencia que, hacia el final del texto y cuando Ema ha pasado dos años en compañía de los indios pacíficos, vagando de un lado a otro, y tomando diferentes amantes, la lleva a realizar el supremo acto de Indiferencia: fundar un criadero de faisanes. La decadencia y sin-sentido de este acto, nos remite nuevamente al paratexto del autor: “Durante varias semanas me distraje. Sudé un poco. Me reí.” Esa es la visión final que *Ema, la cautiva* nos deja: el texto como un juego intelectual que debe ser jugado/leído siguiendo sus propias, particulares reglas.

Leer un texto como *Ema, la cautiva* es adentrarse en un universo de productividad. Esta productividad lo lleva a funcionar en tanto hipertexto de un hipotexto anterior (*La cautiva* de Echeverría), al cual Aira complejiza, completa, da un nuevo significado. Leer *La cautiva* de ahora en más será descubrir en ese texto las posibilidades que Aira vió en el poema romántico, y que desarrolló en *Ema, la cautiva*. De la misma manera, leer *Ema, la cautiva* será remitirse analépticamente a un texto escrito en 1837, para ver su productividad hoy en día. Ambos textos, pues, se alimentan analépticamente y prolépticamente.

La novela de Aira no remite solamente el texto de Esteban Echeverría, sino que abarca, de diferentes maneras, a otros textos del sistema de la literatura argentina. Trabajando con esos textos, Aira relea la tradición, observa con ojos creativos el pasado. Su trabajo con la alusión, con la intertextualidad, no es gratuito, sino que ayuda en la reflexión (nuestra reflexión) del pasado literario, haciéndolo mucho más complejo.

Notas

- 1 "The postmodern subject, unlike its cartesian ancestor, is one whose body is integral to its identity. Indeed, from Bakhtin to the Body Shop, Lyotard to leotards, the body has become one of the most recurrent preoccupations of postmodern thought". [Volver a la lectura.](#)
- 2 "La libera avventura interpretativa". [Volver a la lectura.](#)
- 3 "A positive intertextual relation". [Volver a la lectura.](#)
- 4 "A negative intertextual relation". [Volver a la lectura.](#)
- 5 The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revised: but with irony, not innocently". [Volver a la lectura.](#)

Obras citadas

- Aira, César. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.
- Córtazar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Cambridge: Blackwell Publishers INC, 1996.
- Echeverría, Esteban. "La cautiva". En: *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1991.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- . *Reflexions on "The Name of the Rose"*. London: Secker & Warburg, 1985. Trad. por Willian Weaver.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1976.
- Morgan, Thais. "The Space of Intertextuality". En: *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. de Patrick O'Donnell y Robert Con Davis. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Pollman, Leo. "Una estética del más allá del ser. *Ema, la cautiva* de César Aira". En: *La novela argentina de los años 80*. Ed. de Roland Spiller. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.