

LA IMPOSIBLE REPETICIÓN DE LO ÚNICO

María Belén Riveiro

171



LA IMPOSIBLE REPETICIÓN DE LO ÚNICO

María Belén Riveiro¹

La literatura es el método de hacer mitos de las particularidades, crear la imposible repetición de lo
único

César Aira

Nouvelles Impressions du Petit Maroc

1991. Nantes. Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire

Tu *Zilio* es una cosa muy seria, y más seriamente te lo digo: cuando dentro de diez o quince años se
hable de vos como el más grande escritor argentino –ya lo sos– sin asombro voy a saludar ese
reconocimiento

Carta de Osvaldo Lamborghini a César Aira

Fecha el 20 de enero de 1977²

172



El fragmento de la tapa de este quinto número de *7 ensayos* son los párrafos que abren la novela *Zilio* de César Aira. Se trata de la versión mecanografiada que conserva las intervenciones del autor en el texto y por esos trazos podría justificarse nuestra decisión de incluirlo como la tapa que en todos los números dedicamos a artistas. De hecho, la relación de Aira con el arte visual no es anecdótica. Además de reflexiones sobre el tema –uno de sus tópicos recurrentes es la obra de Duchamp³–, centró un conjunto de relatos y peripecias alrededor de una reconocida (en un grupo muy restringido) revista de arte, *Artforum* (2014. Buenos Aires. Blatt & Ríos); participó con su producción visual de muestras de arte⁴; e incluso, al momento de describir su práctica de escritura, la referencia es al arte visual: “para mí escribir tiene algo de dibujar, por la elección de los materiales, pero, sobre todo, porque, como lo que yo escribo siempre tiene un componente visual, haría como un dibujo escrito que después desaparece porque se transmuta” (Aira en Moreno, 2009).

Como una forma de compensar su “vocación frustrada de artista plástico”, Aira suele enfatizar la importancia de la materialidad en la escritura literaria: “Tengo todo un fetichismo del papel, los cuadernos, la lapicera. Uso cuadernos de papel muy bueno, liso, sin renglones ni cuadrículado, con espiral. Hay un señor de la Casa Wussmann que me los provee. Wussmann fabrica los billetes para la Casa de la

¹ Universidad de Buenos Aires – Conicet.

² Citado de Strafacce 2008.

³ “Sí se puede afirmar que ‘Duchamp ya lo hizo’, y lo que hace el Artista Contemporáneo es agregar una pequeña fracción de 0,01 por ciento al 99,9 por ciento que cubrió Duchamp. Pero ese mínimo, justamente por ser un mínimo, deja mucho espacio para seguir haciendo. Ha habido una atomización que se parece a una liberación, y se ha abierto un espacio de maniobras de amplitud nunca vista antes” (2016, p. 54).

⁴ Como en *Infieles. De escritores que pintan o pintores que escriben* que se realizó en el Museo del Libro y de la Lengua de Buenos Aires en 2022. Se puede consultar el catálogo aquí: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categoria1/infieles>

Moneda” (Aira en Moreno, 2009). En la novela *Zilio*, su protagonista homónimo es dueño de una máquina que fabrica unos billetes con diseños significativos para la trama, como veremos: “Era dinero impreso por él mismo. En el verso estaba retratado de cuerpo entero, recostado en la pampa, como un gigante. Detrás, un desnudo horizonte y en el cielo, flotando, números... En el reverso, cien hongos maravillosamente miniaturizados e iluminados. Cada billete medía treinta por quince centímetros, y era una maravillosa obra maestra del arte tipográfico”⁵.

Sin embargo, nuestro principal interés no está en este aspecto. Querríamos, a su vez, evitar esa especie de sacralización del rescate de inéditos, porque se trata de una novela que no se publicó. De manera reciente, llamó la atención la figura de los cuarenta originales que conserva Aira en su biblioteca⁶; si bien ya desde el tiempo en que toda la obra de Aira era inédita se extendió el rumor de que sin haber llegado a los treinta años ya contaba con 108 novelas en su haber. Tampoco es nuestro objetivo la reconstrucción de los contextos de escritura de la obra. En este caso se trata de una novela fechada el 6 de noviembre de 1974, dato que Aira suele consignar para marcar el momento de finalización de la escritura. Conocemos textos fechados con anterioridad como *Las ovejas* de 1970, y que fue publicado junto con *El vestido rosa* en 1984 en Buenos Aires por Ada Korn Editora. Tampoco nos proponemos un ejercicio de crítica genética que analice las marcas de los originales para reconstruir el proceso creativo⁷. Incluimos el fragmento de este inédito mecanografiado porque nos permite reformular algunas preguntas sobre la literatura de Aira, sobre su singularidad y sobre la problemática de este número de *7 ensayos* –la tensión entre las dicotomías de lo universal y lo particular, lo original y la serialidad, la autonomía y la heteronomía. Y porque habilita el ejercicio sociológico clásico de leer con un lente crítico el sentido común.

Uno de los sentidos comunes más cristalizados sobre la obra de Aira es que no corrige sus textos. La imagen del escritor que no termina de decidirse a poner el punto final a su obra porque la relee y la cambia de manera indefinida por lo que posterga una y otra vez la entrega al editor en Aira no existe. Se hizo de eso un rasgo asociado a su figura de manera tan repetida que se lo caracteriza en reseñas por su “desdén de la corrección” (Pauls, 1998, p. 6) y por su presentación como quien “posa de no corregir” (Moreno, 1999, p. 21). Porque es el mismo Aira quien se presenta de esa manera: “Siempre pienso que voy a corregir mucho. A veces escribo casi deliberadamente en provisorio para darme el gusto, como hacen los escritores en serio, de poder corregir. Pero después no encuentro qué corregir” (Aira en Speranza, 1995, p. 227).

⁵ Esta idea sobre la impresión de dinero y su multiplicación también aparece en *Ema, la cautiva* (1981. Buenos Aires. Editorial de Belgrano).

⁶ Véase el artículo de Alejandro Chacoff en la publicación brasileña *Piauí* (“O mago”. Febrero de 2024. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-cesar-aira-o-excentrico-das-letras-argentinas-ocupou-o-centro-da-literatura-latino-americana/>) que se tradujo al inglés y se publicó en *The Guardian* “César Aira’s unreal magic: how the eccentric author took over Latin American literature” 7 de mayo de 2024 <https://www.theguardian.com/news/article/2024/may/07/cesar-airas-unreal-magic-how-the-eccentric-author-took-over-latin-american-literature>. Se retomaron algunos fragmentos en la traducción al castellano en *Infobae* (“César Aira no se detiene: dos libros por publicar y más de 40 manuscritos inéditos”. 9 de mayo de 2024. <https://www.infobae.com/cultura/2024/05/09/cesar-aira-eterno-dos-libros-por-salir-y-mas-de-40-manuscritos-ineditos/>).

⁷ Un trabajo central dentro de esta tradición es *El método Borges* de Daniel Balderston publicado en 2021 por Ampersand (Buenos Aires).



El fragmento del original que publicamos en la tapa permite ver las diversas intervenciones de Aira en su escrito. Es decir, el modo en que volvió a leer su obra para corregirla. Sin embargo, resulta evidente que este no es el ejercicio que proponemos. No queremos desestimar la insistencia en este tema. No se trata de cotejar la veracidad de ese tópico sino de preguntarnos por su sentido que no es el literal.

En algunas lecturas se suele vincular la desestimación de corregir de Aira con la frecuencia en que publica libros: “Publica un libro detrás de otro, porque cree que corregirlos los esteriliza y que sólo escribiendo se llega a la expresión perfecta” (Berti, 2001, p. 62)⁸. El clásico trabajo sobre la obra de Aira de Sandra Contreras postuló que su literatura realiza una “vuelta al relato” que transmuta valores hegemónicos; un retorno que no se caracteriza por la negatividad: “no tiene jamás el sentido de una marcha hacia atrás como borramiento, corrección y reescritura”, sino por el “impulso irrefrenable hacia adelante”, es decir, hay un optimismo inherente al relato “que se traduce en un impulso de continuo y en una voluntad de afirmación: poder contar el cuento” (2002, p. 24). Esta “huida hacia adelante”⁹ se expresa en “superproducción ‘folletinesca’”, una forma de publicar que se torna “exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error” (Contreras, 2002, p. 29).

En sintonía con este énfasis, Ricardo Strafacce concibió el proyecto literario de Aira, como el de Osvaldo Lamborghini y como el de Fogwill, como obras imperfectas en tanto abiertas a nuevas escrituras y que, por ello, escapan a la dicotomía de la escritura buena y la mala: “no buscaba producir ningún efecto (ni crítico ni humorístico, para el caso es lo mismo) y, por lo tanto, no podía fracasar” (Strafacce, 2024, p. 71). Osvaldo Lamborghini, a quien Aira comentó que considera como uno de sus maestros, realizó un comentario similar sobre *Zilio* en una carta fechada el 25 de agosto de 1976: “Ando en relecturas españolas. *El Quijote*, con inédito placer, como si no lo hubiera leído nunca. A propósito, tiene un rasgo en común con tu libro: ambos expulsan la abyecta noción de ‘fracaso’. *Zilio*, con más rigor” (citado en Strafacce, 2008, p. 460).

Y ahora sí volvamos a *Zilio* porque si la negativa a corregir se vincula con la huida hacia adelante. ¿Qué es una huida hacia adelante en una novela cuyo principio generador es la repetición? El relato en *Zilio* está estructurado a partir de la repetición de la misma acción que conduce, de manera esperable, a los mismos resultados¹⁰.

La historia de *Zilio* es la de un latifundista de la “pampa doliente” con un especial interés en la micología. Los lectores lo acompañamos en sus periódicas excursiones en búsqueda de hongos para alimentar a la peonada que padece de una constante hambruna a pesar de los reiterados banquetes que invariablemente terminan en envenenamientos por los hongos. Se pueden esquematizar los elementos

⁸ El carácter de prolífico asociado con Aira se vuelve una mención de tal modo insoslayable que en 2017 declaró que dejaría de publicar por unos años: “Hice huelga porque me cansé de que me pusieran ese mote de ‘prolífico’. Empecé a notar que nadie decía que mis últimos libros eran buenos, sino que eran muchos y eso me enojó un poco” (Aira en *Semana*, 2017). Una huelga que duró solo unos meses. En 2016 había salido *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana* (2016. Literatura Random House. Barcelona) y en 2017, *Eterna juventud* (Hueders. Santiago de Chile), *Saltó al otro lado* (Urania. Buenos Aires) y *Evasión y otros ensayos* (Literatura Random House. Barcelona).

⁹ Categoría que emplea el mismo Aira “La huida hacia adelante es para mí una redención del pasado. Tengo que redimir tantas novelitas chistosas que no me va a alcanzar el presente” (en Speranza, 1993, p. 5).

¹⁰ Aira resume la trama en *Continuación de ideas diversas* y la recuerda como un “modo de rescatar vanguardias radicales inviáveis” (2014, p. 30).



que estructuran estos episodios de recolección de hongos que, si los cálculos no fallan, son nueve y se extienden en una edición mecanografiada de 230 páginas dividida en 17 apartados: i. Zilio parte hacia el bosque en busca de hongos para proveer de comida a la peonada; ii. se encuentra con una horda de niños salvajes que se ríen de él y solo aceptan indicarle el lugar donde hay hongos a cambio de una cantidad cada vez más desmesurada de billetes impresos por el mismo Zilio; iii. parte en esa dirección aconsejada, se pierde y casi por azar encuentra los hongos; iv. los clasifica y llega a la conclusión exenta de dudas de que son comestibles; v. vuelve a su palacio para entregar el hallazgo con el que se prepara una comida con abundante bebida para la peonada famélica; vi. una vez preparado el plato se llama a todos a la mesa; vii. Zilio comienza a tener síntomas de malestar y tarda en vincularlos con la ingesta de hongos que se reclasifican como no comestibles por su veneno para el que no existe antídoto; viii. mientras que el resto padece y se recupera, algunos no sobreviven, llegan los médicos para salvar a Zilio que en la cuarta iteración de las nueve narradas advierten que “su organismo ya no admite un solo miligramo más de veneno. Le sería fatal”; ix. finalmente, nuestro protagonista siempre logra recuperarse para poder emprender una nueva aventura porque “Zilio no tenía asueto”.

La obra de Aira no quedó ajena a esta estructura de repeticiones a pesar de que esta novela en particular no se publicara. En *La luz argentina* se narra la historia de un matrimonio puntuada por las constantes catatonias que sufre la mujer que está embarazada luego de que se corte la luz en su departamento: “En ese preciso momento, se cortó la luz. Según el mecanismo de terror habitual todo se detenía para Kitty abruptamente” (1983, p. 102). El relato “Cecil Taylor” sobre el músico de jazz estadounidense sigue a sus reiteradas presentaciones en diferentes eventos para tocar el piano ante la mirada asombrada y el rechazo del público, en algunos casos basta con una sola nota; fracasos multiplicados y desrealizados desde una óptica matemática: “En el curso de los meses que siguieron se presentó en una media docena de bares, siempre distintos ya que el resultado era idéntico en todos los casos (...) Advirtió que la lógica de todo el asunto era perfectamente clara, y se preguntó por qué no lo había visto antes: en efecto, en todas las historias siempre hay un músico al que al principio no aprecian y al final sí. Ahí estaba el error. En el paso del fracaso al triunfo, como si fueran el punto A y el punto B que une la línea. En realidad el fracaso es infinito, porque es infinitamente divisible, cosa que no sucede con el éxito” (1988, p. 32)¹¹. *La vida nueva* relata los repetidos encuentros entre el protagonista y un editor que ficcionaliza y exacerba la historia de las peripecias que vivió Aira desde que entregó el que podría haber sido su primer libro aunque en el relato las “fechas ilusorias” de publicación del libro se posponen una y otra vez, el libro nunca se llega a publicar y el personaje nunca llega a ser escritor: “Un destino literario marcado en los astros con tanta pertinacia que la menor desviación me habría precipitado en un universo paralelo (2007, pp. 77-78). La repetición está tematizada en *El congreso de literatura* (1997. Mérida. Fundación Casa de las Letras Mariano Picón Salas. Universidad de Los Andes. Consejo de Publicaciones), una historia sobre un científico

¹¹ El texto apareció primero en la publicación periódica *Fin de siglo* en 1988 que, en 2011, apareció como libro editado por Mansalva (Buenos Aires). Los textos difieren dando cuenta de la presencia de las relecturas y correcciones que realizó Aira a lo largo de los años. Algo similar sucedió con *El juego de los mundos* entre su publicación en 2000 por Ediciones El broche (La Plata) y en 2019 por Emecé (Buenos Aires).



que se propone clonar a Carlos Fuentes y que, en su reseña, Panesi encontró que “se repite científicamente lo que la literatura mostró desde siempre con su régimen de repeticiones imposibles: hacer que se repita lo único, lo irrepitable” (1999, p. 76). Martín Kohan en su reseña de *El volante* (1992. Buenos Aires. Emecé) observó que el libro “suscitó tanto la admiración incondicional como la formulación de un juicio menos complaciente, según el cual Aira publica mucho pero escribe poco, o, con otras palabras, escribe siempre lo mismo” (1992, p. 4). El propio Aira teorizó sobre el tema al proponer que la literatura es “el método de hacer mitos de las particularidades, crear la imposible repetición de lo único” (1991, p. 41).

En *Zilio*, aunque también en todas las novelas mencionadas, entre las acciones repetidas que el lector sabe cómo van a terminar, y cómo van a recomenzar, se entrelazan otros hechos que irrumpen con estrépito porque estiran el verosímil aún más de lo estirado que ya estaba con un protagonista que sobrevive a infinitos envenenamientos. Entre una salida para buscar hongos y la otra, Zilio entabla intercambios con un secretario apático pero laborioso que transcribe sus apuntes y lo asiste en su proyecto de terminar “el enorme manuscrito inacabado” que se presenta como “un gran poema didáctico sobre los hongos, a la manera de Lucrecio”. En una de las iteraciones lo visitan Zelda, Hernanda y Gerarda, “herederas de una de las fortunas más cuantiosas de la república argentina”, y juegan al croquet, realizan una visita guiada en “un gigantesco Ruxton Phaeton 1930, azul, descapotado”, ven un Martín pescador obeso dormir entre pesadillas tras lograr esquivar unos artefactos de lata inventados por Zilio que se vuelven transparentes por el reflejo del agua, y se pierden en un laberinto creado con un solo rosal traído de Bombay que ocupa unas cinco hectáreas. La fauna que puebla la historia es particular, como “los ruiseñores japoneses, que él mismo había importado”, y la forma en que se la describe también es peculiar porque se toma como medida de comparación no a la naturaleza sino a objetos, “Las liebres se desplazaban sacudiendo las orejas como banderines”. O el paisaje toma de referencia a la literatura: “miraron largamente sus famosas aguas, límpidas y cristalinas, y las negras mojarritas, que como comas en un párrafo de Mallarmé se movían, muy raudas, abriendo y cerrando sus acercamientos, moderadas figuras que simulaban algo así como danzas...”.

Alejados como estamos de varias convenciones del realismo, el hecho de saber que el personaje de Zilio está inspirado en un caso real, paradójicamente, parece extremar más ese verosímil realista¹². Zilio toma aspectos biográficos de un músico sobre el que escribió Aira, John Cage –“uno de los héroes de mi juventud” (2018, p. 47). Toma específicamente sus numerosas incursiones en la micología. En medio de la crisis de los treinta, cuando se había mudado a California, Cage no tenía para comer y mientras buscaba con qué alimentarse encontró unos hongos, fue a la biblioteca pública para cerciorarse de que no fueran venenosos, los comió y fue lo único que comió esa semana¹³.

¹² Laura Estrín tituló de manera elocuente su trabajo sobre Aira *César Aira. El realismo y sus extremos* (1999. Buenos Aires. Ediciones del Valle).

¹³ Todo esto junto con fotos que recopiló e ilustraciones suyas de hongos se publicó en 2020 en formato de libro (*John Cage: A Mycological Foray*. Atelier Editions).



Esto que nos permite analizar *Zilio* es la convivencia de opuestos en la obra de Aira. En su obra, los desenlaces de las historias se desentienden por completo de sus inicios¹⁴. Pero Aira vuelve a los inicios de sus libros para corregirlos, como vemos en la tapa del número de esta revista. El foco de su proyecto literario está en lo nuevo (“Prefiero siempre lo nuevo a lo bueno”, Aira en Garzón, 2004) pero, en simultáneo, un principio generador de su obra es la repetición.

En Aira conviven estas corrientes contradictorias que se plasman hasta en su gramática como en el uso frecuente de conjunciones adversativas cuyos elementos no se excluyen entre sí ni prevalecen por sobre el otro¹⁵. En *Zilio* esta ambivalencia aparece en una adjetivación paradójica: “Casi siempre le sucedía, el sabio sintióse profundamente confundido ante esos brillos oscuros que no lo miraban”. Esta tensión está en el centro de esta novela en clave porque toma la historia real de un músico estadounidense, exagera su excéntrico interés en la micología y desafía las reglas de la medicina para hacer sobrevivir al protagonista a infinitas ingestas de venenos mortíferos. Pero, lo vuelve a anclar en referencias realistas y vinculadas con la biografía del mismo Aira como con las referencias a El Pensamiento y el ABC de don Valeriano, el almacén que su abuelo había fundado en un pueblo cercano a su Coronel Pringles natal. Claro que también es un pampa peculiar porque es hogar de un “palacio” donde vive Zilio con su peonada y está rodeada de colinas y de un bosque.

Aunque parezca contraintuitivo, esta ambivalencia es la que habilita una propuesta literaria con una fuerte potencia afirmativa que no replica sino que irrumpe en una atmósfera marcada por la incertidumbre. La misma fe que Zilio profesa en sus ineludibles búsquedas de hongos para salvar a la peonada es la fe de Aira en lo literario. Como Zilio que va en busca de los hongos y crea una comilona tras otra, Aira va en busca de lo literario y lo comparte en las numerosas entregas que son los múltiples títulos que conforman su obra. Porque la ambivalencia le permite jugar con las determinaciones de su presente para afirmar que “todo era posible” (Aira, 1984, pp. 35-36).

En un clima marcado por el debilitamiento de las creencias en relatos totalizantes, particularmente en la Argentina de la transición democrática, cuando Aira comenzó a publicar su obra, un momento de derrota de miradas revolucionarias de izquierda que habían sostenido la potencia de la literatura definida como un arma de transformación, Aira no buscó un modo de rescatar la dimensión política de la literatura ni hacer de ello un tema de su obra, además de que es un personaje esquivo a las intervenciones públicas. Sin embargo, ello no devalúa la importancia de lo literario, muy por el contrario –“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 respetarla), por más que eso nos lleve lejos de nuestros deberes sociales y morales” (Aira en Castro y Borgna, 1982, p. 3). En uno y otro libro de los más de cien la reflexión central es la literatura y el nudo que habilita una y otra vez la acción es la invención.

¹⁴ Esto aparece de manera más clara que en *Zilio* en la antes mencionada *El volante* que comienza como la historia de Norma Traversini en su búsqueda por escribir un volante para su taller de expresión actoral y que termina por reproducir el argumento de una novela titulada *Apariencias*.

¹⁵ Desarrollo esta idea en Riveiro, María Belén. 2021. Las adversativas y una posición ambivalente en la literatura de César Aira. *Alea: Estudios Neolatinos*, 23 (3), 130-147. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2021233130147>.



Ahora bien, si el clima es de la derrota de las reivindicaciones de una literatura comprometida, su contracara es la consolidación de la lógica financiera como rectora de la producción editorial cuyo ejemplo más claro es la venta de editoriales argentinas con historias extensas y prestigio literario, y la consecuente concentración en grupos transmedia y transnacionales regidos por los departamentos de marketing. Aira no es ajeno a este panorama, publica a una velocidad que desafía la altísima rotación de libros, edita sus libros en las grandes editoriales. Sin embargo, esta presencia continua en el mercado, esta repetición en versión de producción editorial no supone mimetizarse con las efímeras modas literarias. De ahí que, por ejemplo, Aira insista en llamar a sus libros “novelitas”; el diminutivo se explica por la usual brevedad de sus libros que no suelen extenderse por más de 150 páginas, pero, sobre todo, denota la subestimación de una propuesta por su extensión y la definición un tanto superficial del valor de una obra por la cantidad de páginas de un libro. La práctica de publicación de libros de Aira en los grandes sellos estira ese verosímil de la realidad editorial: para la literatura escrita en castellano hay dos grupos, Bertelsmann y Planeta, y Aira no solo no elige a uno o a otro, publica en ambos, sino que también ambos tienen sellos que dedican colecciones enteras a la obra de Aira. A esto se suma que edita en pequeñas editoriales, incluso en las artesanales que sacan ediciones numeradas y firmadas por el autor con tiradas muy acotadas.

Reformulando una lectura de Aira sobre el relato de Aladino y la lámpara mágica de *Las mil y una noches* en la que propone cómo la fantasía del libro se ve interrumpida por la respuesta realista de un Aladino cuyos deseos que comunica al genio responden a la lógica de su vida cotidiana y no al pacto fantástico que le propone ese ser mágico, podemos decir que la premisa de la literatura de Aira es la realidad nacional (la “pampa doliente”) y que Aira se niega a restringirse a la causalidad del verosímil realista que interrumpe con peripecias disparatadas. Se establecen nuevas reglas “parecidas y hasta idénticas a las de la realidad primera, pero sostenida en una convención”, la convención literaria en la que todo es posible¹⁶.

Bibliografía

- Contreras, Sandra. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Beatriz Viterbo.
- Strafacce, Ricardo. (2008). *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Mansalva.
- Strafacce, Ricardo. (2024). *Presentación de Rodolfo Fogwill*. Blatt & Ríos.

Fuentes

- Aira, César. (1983). *La luz argentina*. Centro Editor de América Latina.
- Aira, César. (1984). *El vestido rosa. Las ovejas*. Ada Korn Editora.

¹⁶ El original lee “Pero este cuento no es realista, es todo lo contrario, es un cuento de magia. La incomodidad que produce se debe a que es un cuento de magia que procede con la materia del realismo. Si la premisa es la magia, estamos dispuestos a aceptarla, pero para nuestra sorpresa Aladino se niega a dar el salto causal de la magia y elige el paso a paso de la realidad. Adopta una actitud que es la opuesta a la del lector, pues el contrato básico de todo lector de ficción parte de lo que Coleridge llamó, famosamente, ‘una suspensión momentánea de la incredulidad’. A partir de esa suspensión se establecen nuevas reglas de realidad, parecidas y hasta idénticas a las de la realidad primera, pero sostenida en una convención. Aladino se niega por juventud, inexperiencia o ignorancia a firmar el contrato y sigue operando con las reglas de la realidad primera. Es por eso que lo vemos como un intruso en el mundo mágico, al que ha entrado desde que tomó posesión de la lámpara”. La cita corresponde al texto leído el 21 de abril de 2010 en la Cátedra abierta en homenaje a Roberto Bolaño de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales de Chile y que se publicó al año siguiente en el número 14 de la revista *Dossier* de la misma casa de estudios (<http://www.revistadossier.cl>). Una versión extendida apareció en *Realismos, cuestiones críticas* editado por Sandra Contreras (2013. Centro de estudios de literatura argentina. Humanidades y Artes Ediciones. Universidad Nacional de Rosario).



- Aira, César. (1988). Cecil Taylor. *Fin de siglo*, (14), 27-32.
- Aira, César. (1991). *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire.
- Aira, César. (2007). *La vida nueva*. Mansalva.
- Aira, César. (2014). *Continuación de ideas diversas*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Aira, César. (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Literatura Random House.
- Aira, César. (2018). Un discurso breve. En *Evasión y otros ensayos* (pp. 45-61). Literatura Random House.
- Berti, Eduardo. (1 de noviembre de 2001). "Quisiera ser un salvaje". *Revista 3 puntos*, (227), 62-63.
- Castro, A, y Borgna, B. (1982). "Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona". *Pie de página*, 1(1), 2-3.
- Garzón, Raquel. (2004). "Prefiero siempre lo nuevo a lo bueno". Entrevista: César Aira. *El país*. https://elpais.com/diario/2004/04/18/cultura/1082239201_850215.html
- Kohan, Martín. (15 de noviembre de 1992). Repetición y diferencia. *Primer plano*. *Página/12*, 4.
- Moreno, María. (2009). César Aira by Moreno. *Bomb Magazine*, (109). <https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira/> F/c: 05/06/2018
- Moreno, María. (4 de abril de 1999). El look intelectual. *Radar*. *Página/12*, 21.
- Panesi, Jorge. (1999). Los nuevos monstruos. *Los inroruptibles*, (4) 35, 76-77.
- Pauls, Alan. (19 de abril de 1998). Cómo me hice Aira. *Radar*. *Página/12*, 6.
- Revista Semana. (29 de enero de 2017). "La literatura no tiene ninguna obligación con la sociedad": César Aira. *Semana*. <http://www.semana.com/cultura/articulo/hay-festival-y-cesar-aira-la-literatura-y-la-sociedad/513767>
- Speranza, Graciela. (17 de junio de 1993). César Aira. "Todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos". Un recorrido por las obsesiones literarias del más famoso de los novelistas marginales. *Cultura y nación*. *Clarín*, 4-5.
- Speranza, Graciela. (1995). *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Norma.

