



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura  
Española y Latinoamericana

## Otra mirada a la obra de César Aira: Karl Popper y la doctrina de los tres mundos

Trabajo fin de estudio presentado por:	Carlos Alberto Colodro Martínez
Tipo de trabajo:	Trabajo de investigación
Director/a:	Alberto De Lucas Vicente
Fecha:	2 de febrero de 2023

## Resumen

Karl Popper, uno de los filósofos más influyentes del siglo XX, dedicó gran parte de sus esfuerzos a la descripción de los procesos de adquisición de conocimientos en los seres humanos, usando un enfoque evolucionista. Aunque mucha de su producción se centra en definir los límites del método científico, sus ideas conectadas con el carácter objetivo del conocimiento lo condujeron a resaltar la relevancia de las humanidades y las artes en el proceso evolutivo. Este trabajo analiza la correspondencia entre algunos elementos de la filosofía de Popper y la obra literaria del escritor argentino César Aira. Tras el análisis, se encontraron similitudes entre las concepciones de la literatura de Aira y algunos de los fundamentos defendidos por Popper en su doctrina de los tres mundos. Específicamente, resaltan los siguientes puntos de encuentro: la importancia de la invención en los procesos artísticos, la independencia de las obras literarias respecto a los autores que las producen y la distinción del lenguaje como capacidad primordial del intelecto humano.

**Palabras clave:** Karl Popper – César Aira – conocimiento objetivo – doctrina de los tres mundos

## Abstract

Karl Popper, one of the most influential philosophers of the 20th century, devoted much of his efforts to describing the processes of knowledge acquisition in human beings, using an evolutionary approach. Although much of his production focuses on defining the limits of the scientific method, his ideas connected with the objective character of knowledge led him to highlight the relevance of the humanities and the arts in the evolutionary process. This paper analyses the correspondence between some elements of Popper's philosophy and the literary work of Argentinean writer César Aira. After the analysis, similarities were found between Aira's conceptions of literature and some of the fundamentals defended by Popper in his three worlds theory. Specifically, the following points of convergence stand out: the importance of invention in artistic processes, the independence of literary works relative to the authors who produce them, and the distinction of language as the primordial capacity of the human intellect.

**Keywords:** Karl Popper – César Aira – objective knowledge – three worlds theory

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	6
1.1. Justificación.....	6
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo .....	7
2. Metodología .....	9
2.1. Enfoque.....	9
2.2. Alcance.....	10
2.3. Diseño .....	10
3. Marco teórico.....	11
3.1. La filosofía de Karl Popper: ideas generales .....	11
3.2. Dos críticas relevantes .....	13
3.2.1. La teoría de la <i>tabula rasa</i> .....	13
3.2.2. La miseria del historicismo .....	16
3.3. El conocimiento objetivo .....	18
3.4. Doctrina de los tres mundos.....	19
3.4.1. Definición.....	19
3.4.2. El lenguaje y la relación asimétrica entre mundos.....	20
3.4.3. La trivialidad del expresionismo .....	23
3.4.4. El descubrimiento: intuitivo e impredecible .....	25
3.5. César Aira .....	27
4. Desarrollo y análisis.....	29
4.1. César Aira, textual y extratextual .....	29
4.1.1. El <i>descubrimiento</i> del mito personal .....	29
4.1.2. Aira, entre mundos.....	32

4.1.3.	La cuota deductiva del acto de escribir .....	35
4.1.4.	La huida hace adelante.....	37
4.2.	Aira explícito: opiniones literarias .....	40
4.2.1.	Evasión.....	41
4.2.2.	Raymond Roussel, la clave unificada.....	43
4.2.3.	El ensayo y su tema .....	45
4.2.4.	Alejandra Pizarnik.....	46
4.2.5.	Edward Lear .....	49
5.	Conclusiones.....	53
6.	Limitaciones y prospectiva .....	56
	Referencias bibliográficas.....	57

## 1. Introducción

Karl Popper es uno de los filósofos más importantes del siglo XX. Sus ideas en el campo de la epistemología marcaron un antes y un después en la conceptualización y delimitación del método científico. Particularmente, la noción del falsacionismo y su rechazo de la posibilidad de verificar una teoría como absolutamente cierta han tenido una fuerte influencia en el mundo de la ciencia.

Además de contribuir al terreno científico, las investigaciones de Popper lo llevaron a plantear teorías de amplio alcance. Según el austriaco, el procedimiento que da pie al descubrimiento científico es el mismo que se aplica a cualquier tipo de conocimiento; el requisito adicional que interpone la ciencia es que la teoría planteada provea predicciones que puedan ser contrastadas con mediciones experimentales.

Por lo tanto, la creación del arte, como un tipo de conocimiento, sigue la misma lógica que subyace a la creación de teorías científicas. La consecuencia de esta concepción, explicitada por Popper, es que las manifestaciones artísticas (música, literatura, pintura, etc.) deben ser consideradas en igualdad de condiciones con los avances científicos y tecnológicos. Popper escribió (Eccles, 2015, pág. 15):

Pues el hombre ha creado un nuevo mundo objetivo, el mundo de los productos de la mente humana; un mundo de mitos, de cuentos de hadas y teorías científicas, de poesía y arte y música.

En sus trabajos tardíos, Popper definió con mayor precisión a qué se refiere con este mundo poblado por los productos de la mente humana. Lo hizo en su doctrina de los tres mundos.

El presente trabajo aspira a presentar la concepción del arte de Popper y relacionarla con la obra literaria del escritor argentino César Aira.

### 1.1. Justificación

Dos cuestionamientos surgen inmediatamente del planteamiento presentado en el apartado anterior: a) ¿Por qué es relevante considerar la concepción del arte de Popper? y b) ¿Por qué se ha elegido a César Aira como objeto de estudio?

En cuanto a la relevancia de las teorías de Popper en este ámbito de estudio, ya existen académicos que se han percatado de la relativa falta de interés de las humanidades respecto al pensamiento popperiano. Alexander Naraniecki, por ejemplo, considera que —con la notable excepción de Ernst Gombrich— las teorías objetivistas de Popper respecto a los fenómenos antropológicos del aprendizaje, el descubrimiento y la creatividad han tenido un impacto casi nulo en el mundo académico (Naraniecki, 2016). Bryan Magee, por su parte, en la introducción de su libro dedicado al austriaco, publicado hace menos de diez años, afirma que muchas aplicaciones de la filosofía de Popper han sido casi totalmente dejadas de lado por buena parte de la sociedad (Magee, 2014).

La explicación casi universal de por qué esto ha sucedido se relaciona con la desmedida relevancia socioeconómica de aplicar sus ideas en los terrenos de las ciencias duras y la política (otra consecuencia del pensamiento de Popper es la defensa de la libertad en el contexto de lo que llamó la *sociedad abierta*).

En cuanto a la elección de César Aira como objeto de estudio, se han encontrado relaciones explícitas dentro de la obra ensayística de Aira que invitan a creer que el argentino defiende una concepción del arte que se puede emparejar con las teorías de Popper. Específicamente, se destacan el rechazo de Aira a la tradición y a una interpretación historicista de la literatura, nociones que Popper desestima de igual manera a lo largo de su obra (Popper, 1957), aunque lo hace en términos generales. Al mismo tiempo, el énfasis de Aira en el *proceso* creativo por encima del interés en el producto obtenido puede ser explorado con una mirada popperiana, pues el filósofo resalta a lo largo de su obra el valor de los procesos humanos de descubrimiento, sean estos científicos o no.

Además de las afirmaciones explícitas de Aira, su amplia bibliografía, poblada de novelas breves publicadas con una frecuencia inusitada, señala un afán del autor por deslindarse de su obra, colocando sus trabajos, aparentemente de forma premeditada, en lo que Popper denomina «el mundo 3».

## 1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

### **Objetivo general**

Explorar el enfoque artístico de César Aira desde la perspectiva del racionalismo crítico de Karl Popper y su doctrina de los tres mundos.

### **Objetivos específicos**

- Identificar y crear una síntesis de los elementos de las teorías de Popper que sean relevantes para el estudio del arte.
- Extraer manifestaciones explícitas sobre la concepción de creación literaria dentro de la obra ensayística de César Aira.
- Analizar el proyecto editorial de César Aira desde el punto de vista de la doctrina de los tres mundos.
- Examinar si la obra de César Aira responde o no —y hasta qué punto— a la concepción del arte derivada del racionalismo crítico de Popper.

## 2. Metodología

### 2.1. Enfoque

Se empleará un enfoque cualitativo, basado en la interpretación de textos académicos y publicaciones de los autores en cuestión. Tanto en el caso de Karl Popper como en el de César Aira, se hará uso de fuentes primarias y secundarias. La exploración documental estará dominada por la búsqueda de relaciones entre las teorías filosóficas de Popper y la orientación creativa de Aira.

Dentro de la clasificación presentada por Umberto Eco en su manual de técnicas de investigación de escritura, este trabajo se encuadra dentro de la categoría de tesis teórica-monográfica. Teórica en tanto se propone «enfrentar un problema abstracto» y monográfica en tanto «reducida a una medida aceptable» (Eco, 2001).

Dada la amplitud de las teorías de Popper, se procederá a presentar una síntesis adecuada al tema de estudio. Se pasará de lo general a lo específico, comenzando por una exposición de su teoría del conocimiento antes de pasar a describir los elementos que se consideren necesarios para explicar su doctrina de los tres mundos, la cual fue presentada hacia el final de su carrera. A lo largo de esta exploración se hará énfasis en las reflexiones de Popper respecto a las capacidades humanas del descubrimiento y la creatividad.

En lo que se refiere al trabajo literario de Aira, se hará un rastreo por su obra ensayística en búsqueda de elementos que concuerden con las nociones filosóficas de Popper. Se investigarán fuentes secundarias que describan las preferencias creativas del autor y su inusual procedimiento de escritura. La estrategia utilizada por el argentino para publicar también será escrutada. Dado que parte del objeto de estudio es la filosofía de Popper, sería paradójico emplear un método inductivo de investigación. Siguiendo el procedimiento basado en conjeturas que formalizó el austriaco, es imposible verificar con total certeza que la hipótesis planteada sea verdadera. Es decir, la hipótesis puede o no ser refutada, pero no puede ser verificada.

Si al momento de rastrear la obra de Aira se encuentran elementos que contradicen las teorías de Popper, estos también serán incluidos en el apartado de análisis y resultados del presente

trabajo. Se considera importante hacer un relevamiento de estos datos dentro del contexto de este análisis.

## 2.2. Alcance

Este trabajo no pretende dilucidar los cuestionamientos filosóficos que se han planteado en referencia a la doctrina de los tres mundos de Popper, dado que esta separación en tres categorías continúa siendo discutida ampliamente dentro del terreno de la filosofía de la mente.

En cuanto a la obra de Aira, se estudiará con detenimiento la obra ensayística del autor. De los ensayos, se prestará especial atención a los trabajos en los que analiza las técnicas creativas de Robert Louis Stevenson, Raymond Roussel, Alejandra Pizarnik y Edward Lear.

## 2.3. Diseño

Esta tesis no cuestionará los preceptos filosóficos de Popper, sino que los utilizará en su conjunto como la variable independiente de análisis. Se destilarán los elementos de las teorías del austriaco en relación con los siguientes ejes temáticos:

- a) Las producciones artísticas como un tipo de conocimiento.
- b) La naturaleza conjetural de los procesos de descubrimiento y de los procesos creativos.
- c) La existencia independiente de los productos artísticos en el denominado «mundo 3».

La variable dependiente será la obra literaria de Aira. Sus trabajos de ficción serán estudiados como un conjunto, enfocando la atención en la proclividad del autor a publicar novelas cortas con inusitada frecuencia. El corte fantástico de estos trabajos de ficción también será explorado desde una perspectiva genérica y conceptual; en este caso, también se usarán fuentes secundarias que hayan presentado definiciones del estilo del autor. De los trabajos ensayísticos, por su parte, se extraerán ideas explícitas que puedan relacionarse con las ideas filosóficas de Popper.

### 3. Marco teórico

La revisión bibliográfica de los trabajos de Karl Popper efectuada se llevó a cabo bajo la premisa de desembocar en los elementos filosóficos que fueran pertinentes al análisis de la obra literaria de César Aira.

Primero se presentará una síntesis general de las ideas epistemológicas que se convirtieron en el fundamento de toda la filosofía de Popper. La exposición de estas ideas se concentrará en la influencia que tuvo la teoría evolutiva en las concepciones de esta filosofía. Posteriormente, se enfocará la atención en el concepto de *conocimiento objetivo* en el contexto de las ideas de Popper, un concepto relevante en tanto fundamenta la denominada *doctrina de los tres mundos*, que es, finalmente, el referente que se utilizará para explorar la obra literaria de Aira.

#### 3.1. La filosofía de Karl Popper: ideas generales

Nacido en Viena en 1902, Karl Popper dedicó gran parte de sus 92 años de vida a cuestionar ideas que habían ganado fuerza en el siglo XIX y a principios del siglo XX. Su principal área de estudio fue la epistemología. En su afán de definir con claridad dónde terminaba la ciencia y dónde empezaba la no-ciencia, consiguió conceptualizar un claro punto de demarcación que permitiera definir el grado de veracidad de las afirmaciones teóricas.

En su momento, la idea más controvertida de Popper fue su desestimación del inductivismo. Ante las que considera fallas de tipo lógico, Popper responde con una propuesta más rigurosa desde el punto de vista epistémico: la única manera de identificar la veracidad de cualquier tipo de afirmación es a través de la contrastación. Es así que surge lo que ahora se conoce como falsacionismo.

Una de las implicaciones de su teoría basada en las conjeturas y las refutaciones es que, al ser absolutamente necesaria la contrastabilidad, es imposible alcanzar un nivel de confiabilidad absoluto respecto a la teoría presentada. En *La lógica de la investigación científica*, Popper explica así la tesis que revolucionó al mundo de la ciencia:

Los sistemas teóricos se contrastan deduciendo de ellos enunciados de un nivel de universalidad más bajo; éstos, puesto que han de ser contrastables intersubjetivamente, tienen que poderse contrastar de manera análoga —y así, *ad*

*infinitum*. [...] No pido que sea preciso haber contrastado realmente todo enunciado científico antes de aceptarlo: sólo requiero que cada uno de estos enunciados sea susceptible de contrastación (Popper, 1962, pág. 42).

A partir de estos descubrimientos teóricos, Popper expone falencias fundamentales en las corrientes del positivismo, el marxismo y el psicoanálisis, entre otras. En la práctica, Popper observó cómo los defensores de estas corrientes tendían a evadir potenciales refutaciones a través de una reformulación de la teoría o una reinterpretación de las evidencias estudiadas. Por el contrario, otras dos formulaciones teóricas, coincidentemente surgidas en aproximadamente la misma época, sí atrajeron al joven Popper: el relativismo de Albert Einstein y la evolución de Charles Darwin.

Para fines de este trabajo, exploraremos un poco más de cerca la lectura de Popper de las ideas evolucionistas, pues estas llegarían a tener un gran impacto en las futuras elucubraciones filosóficas del austriaco. Popper descubre, pues, una relación análoga entre su definición del proceso de adquisición de conocimiento científico y la evolución de las especies. El método científico de Popper sigue los siguientes pasos:

1. Identificación de un problema
2. Propuesta de solución (conjetura)
3. Definición de proposiciones verificables de la nueva teoría
4. Proceso de prueba, en el que se busca refutar la nueva teoría
5. Establecimiento de preferencia entre teorías contrastadas

Es importante notar que el paso 1 surge del paso 5 de un proceso previo. Esta sucesión de pasos es la misma que efectúan las especies en el proceso evolutivo, en el cual el problema que se pretende resolver es la supervivencia. Al igual que Darwin, Popper no pretende explicar la génesis de la existencia, sino que únicamente se refiere a su desarrollo (Magee, 2014).

Dentro de este proceso evolutivo, el ser humano inventa el lenguaje, lo que ha demostrado ser un punto crítico en la sucesión de resolución de problemas. Con el lenguaje, el hombre, a diferencia de otros animales, crea al menos dos funciones adicionales en el contexto de la comunicación: la función descriptiva y la función argumentativa. Es a partir de estas que se abre la posibilidad al entendimiento y a los conceptos de la verdad y la falsedad. Por lo tanto, el proceso de conjeturas y refutaciones, desde esta óptica, no es más que un paso más en la

cadena evolutiva —un paso enorme, vale la pena aclarar, que crea a su vez nuevos problemas de gran complejidad.

El salto cualitativo que nos ha sido permitido gracias al lenguaje tiene un valor añadido en tanto nos concede una alternativa más eficiente para solucionar nuestros problemas: para verificar si una teoría es válida o no, a través de las conjeturas y refutaciones, no hace falta poner en riesgo nuestra supervivencia. Popper explica de la siguiente manera esta idea central en su filosofía:

La diferencia entre Einstein y una ameba, aunque ambos empleen el método de ensayo y supresión de errores, estriba en que a la ameba le desagrada equivocarse, mientras que a Einstein le intriga: busca errores conscientemente y desea aprender descubriéndolos y suprimiéndolos (Popper, 2007, pág. 92).

Adicionalmente, esta concepción evolutiva del conocimiento impulsó a Popper a defender la idea de que no solo el hombre, sino el universo en su totalidad, es un ente creativo. Dado que el hombre ha creado un nuevo mundo, de teorías científicas, pero también de mitos y poemas, y este proceso creativo es nada más y nada menos que un eslabón de la evolución, es imposible descartar la noción de que el universo tiene la capacidad de dar lugar a nuevas creaciones (Eccles, 2015, pág. 27).

## 3.2. Dos críticas relevantes

### 3.2.1. La teoría de la *tabula rasa*

Una especie de idealismo «cientifista» dominó las exploraciones intelectuales en el siglo XIX y principios del siglo XX, partiendo de las premisas postuladas por el positivismo. Según esta corriente de pensamiento, la única manera de obtener conocimiento genuino es a través de la percepción sensorial inmediata, es decir, *a posteriori* y de forma empírica. Las consecuencias lógicas de esta idea también promovieron la noción de que existen conocimientos que se pueden saber verdaderos por definición, es decir, de forma tautológica.

Popper dedicó buena parte de sus primeras publicaciones a demostrar por qué consideraba que el positivismo es un enfoque errado. Entre otras cosas, esta corriente asume que la mente humana es una especie de cubo vacío al que ingresan conocimientos, una *tabula rasa* sobre la que se inscriben datos sin participación del ente cognoscente. Popper detalla los errores lógicos de esta noción y concluye:

Aprender a descifrar los mensajes que nos llegan es algo extremadamente complicado que se basa en disposiciones innatas. Mi conjetura es que tenemos una disposición innata a referir los mensajes a un sistema coherente y en parte regular u ordenado: la «realidad».

[...] Aprendemos a descifrar por ensayo y supresión de errores y, aunque logremos una gran precisión y rapidez para experimentar el mensaje descifrado como si fuese «inmediato» o «dado», siempre aparecen algunos errores, corregidos normalmente mediante mecanismos especiales de gran complejidad y considerable eficiencia (Popper, 2007, pág. 84).

Popper hace énfasis en describir los principios positivistas como predarwinistas, subrayando la importancia de la teoría de la evolución en su pensamiento. Al mismo tiempo, y a pesar de valorar sobremanera los aportes de las «ciencias duras» (la física en el caso de Einstein y la biología en el caso de Darwin), esta crítica del positivismo también lleva a Popper a desmitificar a estas disciplinas en su contrastación con las disciplinas de carácter filosófico, es decir, las humanidades.

Según el proceso de adquisición de conocimiento a partir de conjeturas y refutaciones, todo supuesto, presunción o especulación surge de una idea preconcebida, de un proceso mental en el que el sujeto se anima a plantear una solución posible —aún no verificada— al problema que tiene enfrente. Incluso en la observación «inmediata», el ente cognoscente debe filtrar qué es lo que está percibiendo. La noción idealista de que podemos deslindarnos de nosotros mismos para simplemente absorber los hechos a nuestro alrededor es, de acuerdo con esta visión, más bien ingenua.

En una conversación con Franz Kreuzer, Popper establece incluso una relación entre la ciencia y el mito:

[El proceder de la ciencia] no es, pues, aquella imagen de la ciencia que nos la pinta coleccionando y coleccionando observaciones que, como dijo Bacon, se presan como las uvas en el lagar. Las uvas son, según esta representación, las observaciones, y estas uvas son prensadas y de ello proviene el vino, esto es, la generalización, la teoría. Este cuadro es esencialmente falso. Mecaniza el acto creador del pensar y descubrir humanos. Esto es lo que era más importante para mí. La ciencia avanza de forma muy

distinta, a saber: avanza examinando ideas, imágenes del mundo. La ciencia procede del mito (Popper, 2005, pág. 46).

Según Popper, la concepción del cubo vacío o de la *tabula rasa* creó un cisma injustificado entre la ciencia y las humanidades. A pesar de haber criticado negativamente los procedimientos de algunos de los sistemas filosóficos que surgieron entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX (principalmente el marxismo y el psicoanálisis) y haber basado sus nuevas teorías en gran parte en las teorías de Einstein, una de las consecuencias del trabajo de Popper es, precisamente, reivindicar a la filosofía y a las humanidades.

Haciendo una lectura de Wilhelm Dilthey y Robin George Collingwood, Popper interpreta que, según estos dos filósofos, la diferencia más notoria entre las ciencias naturales y las humanidades es que las humanidades tienen como tarea fundamental el comprender. Esta capacidad de comprensión en las humanidades viene dada por una especie de identificación intuitiva con los demás hombres, algo que, por lo demás, no compartimos con la naturaleza (Popper, 2007, pág. 221).

Pero, en vez de tomar el camino de los positivistas, que establecieron procedimientos que se alejan de la comprensión en el sentido descrito anteriormente para estudiar la naturaleza desde una perspectiva puramente empírica, Popper sostiene que nuestra capacidad de crear conocimientos en las ciencias naturales responde al mismo proceso fundamental de comprensión. El sentido de esta comprensión es «ligeramente distinto» (Popper, 2007, pág. 221), pero el procedimiento es fundamentalmente el mismo.

Usando precisamente una afirmación de Einstein, Popper defendió esta tesis en una conferencia que impartió en Viena en 1968. Einstein había escrito en una carta a Max Born: «Usted cree en un Dios que juega a los dados y yo, en la absoluta regulación que introduce la ley en un mundo compuesto por una realidad objetiva y que intento captar de un modo salvajemente especulativo» (Born, 1949).

Popper acusa a los estudiosos de las humanidades de no haber visto lo suficientemente lejos ante la arremetida de lo que denomina cientifismo positivista. Específicamente, considera que la psicología y la historia cayeron presas de esta trampa epistémica:

Después de todo, la ciencia no es más que una rama de la literatura y trabajar en ciencia es una actividad humana como la construcción de una realidad. No cabe duda

de que en la ciencia natural contemporánea hay demasiada especialización y profesionalización; pero, desgraciadamente, se puede decir lo mismo y casi en la misma medida, de la psicología o la historia contemporáneas (Popper, 2007, pág. 224).

Popper, de hecho, dedicó todo un libro, publicado en 1957, al tema del estudio de la historia. El libro se titula *La miseria del historicismo*.

### 3.2.2. La miseria del historicismo

Ante la creciente popularidad de los métodos positivistas, las humanidades reaccionaron de distintas maneras. La historia, en particular, postula Popper, erró en ambas direcciones: surgieron los estudiosos pronaturalistas y los estudiosos antinaturalistas. Es decir, mientras los unos trataron de adaptar sus métodos a los procedimientos de las ciencias naturales, los otros se alejaron de cualquier metodología verificable en pos de especulaciones incontrastables (Popper, 1957).

En el contexto de la visión evolucionista de Popper, la cual considera que, análogamente al proceso de supervivencia de los seres vivos, el conocimiento va creciendo conforme sobrevive a refutaciones racionales, existe a partir de esta teoría un elemento central que debe ser tomado en cuenta en el estudio de la historia: la potencial e impredecible creación de conocimiento.

Mucha de la inspiración que impulsó a académicos de las áreas de humanidades a utilizar métodos positivistas fue la acelerada sucesión de descubrimientos valiosos en el estudio de la física. En esta área de estudio, como herencia de los postulados griegos, se creía que la investigación debería estar orientada hacia la búsqueda de la partícula más pequeña constituyente de la materia: el átomo. Este afán, en combinación con la popularidad de los métodos inductivistas, dio paso a una visión reduccionista de la realidad. El objetivo primordial era reducir el alcance del análisis a su denominación más básica y su funcionamiento. A partir de ahí, al igual que en el inductivismo, se podría extrapolar de lo individual a lo genérico, descubriendo los mecanismos que gobiernan el comportamiento de la naturaleza y de la humanidad.

En el caso de la historia, el descubrimiento de este mecanismo universal debería, por lo tanto, ser capaz de predecir los comportamientos de la sociedad en el futuro. Después de todo, al

postularse una teoría física, la forma de verificarla es observando si las predicciones planteadas se cumplen durante la experimentación.

Como se explicó más arriba, la aplicación de esta lógica ni siquiera es del todo útil en las ciencias naturales. Los avances de Einstein, que refutaron la universalidad de la mecánica clásica de Isaac Newton, la cual había sido considerada como innegable durante dos siglos y medio, abrieron los ojos de Popper a este hecho.

A este error metodológico en el estudio de la historia, Popper lo llamó *historicismo*. Tres puntos resumen su estrategia para refutarlo:

1. El curso de la historia está fuertemente influenciado por el crecimiento del conocimiento humano.
2. No podemos predecir, a través de métodos racionales o científicos, el crecimiento futuro del conocimiento humano.
3. No podemos, por lo tanto, predecir el futuro de la historia de la humanidad.

Popper usa el ejemplo de la historia para recalcar un elemento central en su teoría evolucionista del conocimiento: que la naturaleza es creadora y que los seres humanos somos creadores. La naturaleza crea a través del proceso de selección natural, mientras que el hombre es capaz de crear a través de conjeturas y refutaciones.

En *Sociedad abierta, universo abierto*, Popper concluye:

Yo afirmo que la inducción, si la hubiera, sería una forma mecánica, no-creativa, que se nos impone. En la realidad no se nos impone, sino que somos creadores y siempre llegamos a nuevas teorías por medio de actos creadores. [...] El mundo es, antes de que hubiera vida, creador. La demostración tiene lugar por primera vez por medio de la vida, y la demostración totalmente decisiva [llega] gracias a Mozart (Popper, 2005, pág. 84).

El determinismo reduccionista no incluye en su lógica del comportamiento de la naturaleza y de los humanos la posibilidad de la creación. Pero, según Popper, si se acepta que no es el inductivismo sino el proceso evolutivo (natural y humano) el que gobierna el devenir de la historia, es inevitable aceptar que tanto el mundo como el hombre son entes creadores.

### 3.3. El conocimiento objetivo

El proceso de creación de conocimiento, según Popper, se puede modelar con la siguiente fórmula:

$$P1 \rightarrow SP \rightarrow EE \rightarrow P2$$

Donde P1 es el problema inicial; SP, la solución propuesta; EE, el proceso de eliminación de errores; y P2, la situación nueva, con sus nuevos problemas.

Es un proceso iterativo, pero no cíclico, pues Popper postula que incluso cuando fallamos del todo con nuestra solución propuesta aprendemos algo relativo a dónde podríamos encontrar dificultades en nuestro intento de resolver el problema.

Aceptar esta metodología conlleva aceptar que no existe un punto final en el proceso de adquisición de conocimiento. Es decir, nunca podremos afirmar con seguridad que conocemos algo en su totalidad. Solo existen teorías que han sobrevivido mejor al proceso de eliminación de errores que otras, e incluso si todavía no las hemos podido refutar debemos asumir que simplemente no lo hemos intentado lo suficiente. A su vez, elimina la noción de que exista alguna porción de conocimiento que pueda ser adquirida «de la nada». En el más extremo de los casos, debemos aceptar, según esta teoría, que lo que nos informó de alguna intuición que percibimos como innata está almacenado en nuestro inconsciente.

La diferencia entre el proceso de selección natural y el proceso de creación de conocimiento (ambos de carácter evolutivo) es que el conocimiento es objetivo. Es decir, puede existir independientemente de si existe un sujeto que lo contenga, que sería el caso de la información genética en el proceso de selección natural.

La eliminación de la distinción entre una metodología inductiva, propia de la ciencia, y una metodología creativa o innatista, propia de las humanidades y las artes, tiene una consecuencia clara, así descrita por Magee:

Si Popper tiene razón, no existen dos culturas —una científica y otra estética, o una racional y otra irracional— sino solo una. El científico y el artista, lejos de ocuparse de actividades opuestas o incompatibles, están ambos tratando de ampliar nuestra comprensión de la experiencia mediante el uso de la imaginación creativa sujeta a un control crítico, por lo que ambos están usando facultades tanto racionales como

irracionales. Ambos están explorando lo desconocido y tratando de articular la búsqueda y los descubrimientos. Ambos son buscadores de la verdad, que hacen uso indispensable de la intuición (Magee, 2014, pág. 70).

Las posibilidades surgidas del lenguaje tienen un valor enorme dentro de este contexto, según Popper. Mientras nuestras conjeturas sólo existan en nuestra mente, apenas son criticables. Exponerlas, ya sea a través de textos académicos u obras de arte, las vuelve objeto de críticas varias, en un escenario mucho más dinámico, donde se mezclan innumerables perspectivas.

Es a partir de estas consideraciones que Popper pasa a plantear su doctrina de los tres mundos:

Deseo distinguir ahora dos tipos de «conocimiento»: el subjetivo (que habría que llamar mejor conocimiento organísmico, ya que consiste en disposiciones de organismos) y el objetivo, que está formado por el contenido lógico de nuestras teorías, conjeturas, suposiciones (y, si lo deseamos, por el contenido lógico de nuestro código genético).

Son ejemplos de conocimiento objetivo las teorías publicadas en revistas y libros almacenados en bibliotecas, las discusiones de tales teorías, las dificultades o problemas señalados en relación con tales teorías, etc.

Podemos llamar al mundo físico «mundo 1»; al mundo de nuestras experiencias conscientes, «mundo 2»; y al mundo de los contenidos lógicos de los libros, bibliotecas, computadoras y similares, «mundo 3» (Popper, 2007, pág. 96).

Partiendo de esta concepción, Popper pasó a explorar elementos específicos del mundo 3, como sus relaciones casuales, su papel en los procesos creativos y su relevancia en la vida del hombre.

### 3.4. Doctrina de los tres mundos

#### 3.4.1. Definición

Un respetuoso de la tradición filosófica, Popper acepta que su concepto del mundo 3 presenta similitudes con la teoría de las formas (o las ideas) de Platón y con el espíritu objetivo de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Sin embargo, también considera que su doctrina «difiere

radicalmente en algunos aspectos decisivos» de las teorías de estos dos filósofos (Popper, 2007, pág. 133).

A diferencia de los casos de Platón y Hegel, sin embargo, Popper sí expresa su deseo de provocar a los que define como «filósofos de la creencia», entre los que cuenta a René Descartes, George Berkeley y Bertrand Russell. Estos pensadores, según Popper, se equivocan al interesarse de manera desproporcionada por las creencias subjetivas de los seres humanos, sus fundamentos y orígenes.

Dicho esto, la clasificación de Popper no tiene la intención de ser absoluta o exclusiva. La separación en estos tres mundos es solo conveniente, y se presenta con el objetivo explícito de enfatizar el valor que tiene reconocer la existencia del mundo 3 como una entidad independiente. «Especialmente, podríamos distinguir más de tres mundos», escribe Popper (Popper, 2007, pág. 133).

Para ilustrar la relevancia del mundo 3, Popper expone los siguientes experimentos mentales:

1. Todas las máquinas y herramientas han sido destruidas, junto con todo nuestro aprendizaje subjetivo, incluyendo el conocimiento subjetivo sobre las máquinas, las herramientas y cómo usarlas. Sin embargo, sobreviven *las bibliotecas y nuestra capacidad de aprender en ellas*. Está claro que, tras muchas penalidades, nuestro mundo puede echar a andar de nuevo.
2. Como antes, han sido destruidas las máquinas y herramientas, junto con nuestro conocimiento subjetivo de las máquinas, las herramientas y cómo usarlas. Pero, esta vez, *también han sido destruidas todas las bibliotecas*, de manera que nuestra capacidad para aprender de los libros se hace inútil.

De estos experimentos podemos deducir la existencia de dos connotaciones de la palabra pensamiento. Por un lado, el pensamiento como un estado mental o de conciencia (perteneciente al mundo 2); y por otro, el pensamiento como ente objetivo, existente incluso sin la presencia de un sujeto cognoscente (perteneciente al mundo 3).

#### 3.4.2. El lenguaje y la relación asimétrica entre mundos

La perspectiva evolucionista de Popper coloca al lenguaje como punto de quiebre entre los procesos observados en la naturaleza y los procesos de adquisición de conocimiento de los

humanos. En su conversación con Franz Kreuzer, Popper llega a aseverar: «El lenguaje humano es, sospecho, el elemento originario del mundo 3» (Popper, 2005, pág. 102).

Esta afirmación se sustenta en la existencia de al menos cuatro funciones del lenguaje. A las tres funciones propuestas por Karl Bühler (Popper, 1953), Popper añade una cuarta: específicamente, a las funciones expresiva (o sintomática), señalativa y descriptiva, Popper añade la función argumentativa. Las dos primeras son utilizadas de forma innata por los animales y los humanos; la tercera no es exclusiva de los humanos, dado que, por ejemplo, se conoce que las abejas son capaces de realizar descripciones elementales; mientras que la cuarta es exclusivamente empleada por los seres humanos.

El hecho de que las funciones de más alto nivel (tercera y cuarta) incluyen a las inferiores derivó en una tendencia a emplear un enfoque reduccionista en el estudio del lenguaje, tanto en las áreas lingüísticas como filosóficas. Popper frecuentemente critica este enfoque, y usa esta crítica, una vez más, como punto de apoyo para subrayar la relevancia del mundo 3 en el proceso de adquisición de conocimiento, el cual permitió a los humanos progresar y dominar a las demás especies.

La diferencia entre la función descriptiva y la función argumentativa es así explicada por Popper:

Una afirmación es una expresión en tanto síntoma externalizado de un estado interno (que sea físico o psicológico es irrelevante en este caso) del organismo. También es una señal, pues puede provocar una respuesta o un acuerdo. En tanto se exprese *sobre* algo y apoye la perspectiva de alguna *situación* o *estado de las cosas*, es descriptiva. Y, finalmente, está su función argumentativa, su capacidad de dar razones para apoyar su punto de vista, por ejemplo, al apuntar dificultades o inconsistencias de un punto de vista alternativo (Popper, 1953, pág. 102).

El carácter exosomático de estas dos funciones superiores del lenguaje, en un sentido, *separa* al lenguaje de su fuente (en este caso, el ser humano). La razón por la que esta cualidad *emergente* del lenguaje no ha sido estudiada con mayor asiduidad, según Popper, se explica por el hecho de que las funciones inferiores siempre están presentes cuando tienen lugar las superiores, por lo que los fenómenos lingüísticos siempre pueden ser representados como

«expresión» o «comunicación». Nuevamente, la culpa se puede retraer a la sobrevaloración de los métodos científicos defendidos por los adherentes al positivismo.

A partir del surgimiento de la función argumentativa, Popper indica que «la crítica se convierte en el instrumento fundamental del desarrollo ulterior» del proceso evolutivo de adquisición de conocimiento (Popper, 2007, pág. 150). El mundo autónomo donde conviven las funciones superiores del lenguaje (léase el conjunto de mitos, teorías científicas, obras de arte, etc.) nos permite huir de nuestros cepos, dando paso a un proceso de autotranscendencia por medio de la selección y la crítica racional.

Una consecuencia relevante de estas aseveraciones es que la relación entre el mundo 2 y el mundo 3 no es simétrica. La interacción entre nuestras acciones (mundo 2) y sus resultados (mundo 3) es la que nos permite superarnos constantemente, en un proceso de continua mejora de nuestros talentos y nuestras dotes. Popper enfatiza, en este punto, que el mundo 3, autónomo y en muchos casos anónimo, tiene un efecto mucho más grande sobre el mundo 2 que viceversa.

Para ilustrar su idea, una vez más presenta dos ejemplos esclarecedores, uno extraído del mundo natural y el otro del mundo de la ciencia:

1. ¿Cómo surge en la jungla una senda de animales? Tal vez algunos animales abran brecha en la maleza para llegar a un abrevadero. Otros animales (que no tienen ninguna relación con los primeros) encuentran más fácil seguir el mismo camino. De este modo, se puede ampliar y mejorar mediante el uso. No es algo planificado, es una consecuencia involuntaria de la necesidad de moverse con facilidad o ligereza.
2. La sucesión de los números naturales es una construcción humana. Pero, aunque creemos la sucesión, esta crea a su vez sus propios problemas autónomos. La distinción entre números pares e impares no es creación nuestra: es una consecuencia involuntaria e inevitable de nuestra creación. Los números primos son también objetos autónomos, igualmente involuntarios; por lo que a ellos se refiere, es obvio que ahí tenemos muchos hechos que *descubrir*, siendo la conjetura de Goldbach<sup>1</sup> un caso particularmente llamativo (Popper, 2007, pág. 147).

---

<sup>1</sup> Todo número par mayor que 2 puede escribirse como la suma de dos números primos.

Estos dos ejemplos, enmarcados dentro de la perspectiva evolucionista, dan cuenta de las infinitas posibilidades que emergen de los productos (pertenecientes al mundo 3) de la creatividad humana, un subproducto de las funciones superiores del lenguaje. Los descubrimientos son en sí mismos móviles de nuevos descubrimientos en un ciclo virtuoso sin final aparente. Popper concluye: «Esto ilustra lo que quiero decir cuando afirmo que el mundo 3 es en gran medida autónomo, aunque sea una creación nuestra» (Popper, 2007, pág. 147).

En lo que respecta a las humanidades, Popper dedica cortos apartados a transmitir la relevancia de su enfoque epistemológico en los campos del conocimiento que no caen dentro del paraguas de los saberes científicos. En particular, se refiere a las corrientes de análisis expresionista en el arte. Según el modelo de los tres mundos, el expresionismo cae en el error de considerar las obras de un autor como «meras manifestaciones lingüísticas de nuestros estados mentales» (Popper, 2007, pág. 180).

Aunque no han sido muchos los académicos humanistas que han empleado un punto de vista popperiano en sus estudios, se puede verificar un pequeño resurgimiento de interés en esta filosofía en los últimos veinte años (Naraniecki, 2016, pág. 264).

### 3.4.3. La trivialidad del expresionismo

De forma análoga al proceso que derivó en su adopción de una postura liberal en lo político —Popper pasó de ser un ávido defensor del marxismo a desestimar por completo esta teoría sociopolítica—, en el campo del arte, el austriaco emplea una metodología crítica, partiendo de la negación de otras posturas, para establecer su posición. En este caso, lo que se desestima es la teoría expresionista del arte, una teoría que Popper tajantemente juzga como «vacía» (Popper, 2002, pág. 67).

El expresionismo considera que las obras de arte son manifestaciones de las emociones, el estado interior o la personalidad del autor. Siguiendo la lógica del análisis de las funciones del lenguaje, Popper remarca que estas manifestaciones están presentes en todos los comportamientos de los animales, incluido el ser humano: es la manifestación de un estado interior o de la personalidad del sujeto, la forma en la que estornuda o en la que se sopla la nariz.

Al igual que con las funciones primarias del lenguaje (expresión y comunicación), es trivial caracterizar el arte usando estos criterios como causales del proceso creativo. Son otras las

cualidades que deben ser tomadas en cuenta para describir una obra como artística. Aunque no pretende postular una teoría que defina al arte por completo, Popper, consecuente con su doctrina objetivista, considera que se debe enfatizar el valor de las obras de arte en sí mismas (perteneciente al mundo 3) y su capacidad de influir al artista durante el proceso creativo.

Popper subraya que esta postura no niega la existencia de ciertos patrones en las habilidades que frecuentemente tienen los artistas (en mayores proporciones que los demás seres humanos), como la imaginación, el buen gusto y la apreciación de lo lúdico. Sin embargo, este enfoque psicologista —la influencia del mundo 2 en el mundo 3— es ciertamente menos relevante que la capacidad de la obra artística, como elemento autónomo, de influir al artista. Es más, no solo la propia obra, sino todas las obras con las que el artista interactúe, tendrán un efecto decisivo en el producto final.

Según Popper:

En una gran obra de arte, el artista no trata de imponer sus pequeñas ambiciones personales en el trabajo, sino que las pone al servicio de su trabajo. De esta manera, él podrá crecer como persona a través de la interacción con su trabajo. Gracias a esta especie de retroalimentación, él podrá aumentar su destreza artística (Popper, 2002, pág. 68).

El historiador de arte Ernst Hans Josef Gombrich, cercano amigo de Popper que también obtuvo la nacionalidad británica, incluyó muchas de estas ideas en sus interpretaciones del proceso artístico. Una consecuencia de emplear este enfoque objetivista es la imposibilidad de crear una definición dogmática y definitiva de lo que es el arte como categoría independiente (Eribon, 1991, pág. 71). Según Gombrich, que lleva esta idea al extremo, no existe algo que pueda ser definido como *arte*: solamente existen artistas.

De estas consideraciones también podemos deducir que una cualidad que diferencia a una obra de arte de otras expresiones —por ejemplo, la diferencia entre la pared de una casa recién pintada y un cuadro de Velázquez— es, precisamente, la capacidad de la obra de arte de afectar a aquellos que interactúen con la misma (tanto el artista como el espectador). No es únicamente el virtuosismo de Velázquez lo que concede el carácter artístico a su trabajo. El virtuosismo de las pinceladas es un elemento necesario, aunque no suficiente, para considerar al cuadro como una obra de arte.

Según Alexander Naraniecki, esta concepción crea un enlace entre las teorías de Popper y la idea griega de *poiesis* (Naraniecki, 2016, pág. 271). En *Fedro*, diálogo platónico de fecha posterior a *La República*, Sócrates afirma: «Pero el que crea que el arte solo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección» (Platón, 2021).

#### 3.4.4. El descubrimiento: intuitivo e impredecible

El carácter autónomo de los elementos del mundo 3 y su capacidad de influir en nuestra psique de maneras insospechadas contradicen, según Popper, las teorías deterministas de la vida y el conocimiento. Los descubrimientos, sean estos científicos o artísticos, inevitablemente influyen las posteriores decisiones de todos aquellos que interactúen con el producto del hallazgo, incluso los sujetos que realizaron el mismo descubrimiento. La única forma de descubrir algo es a través de la prueba y el error o, en términos popperianos, a través de la postulación de conjeturas y un posterior proceso de búsqueda de refutaciones. Todo lo que se pueda deducir de previos descubrimientos no es un descubrimiento en sí mismo: el proceso de deducción no es, estrictamente, un proceso creativo.

Uno de los primeros libros publicados por Popper, *La lógica de la investigación científica*, fue originalmente titulado *Logik der Forschung*, en alemán: la traducción directa sería *La lógica de la investigación*, como apunta Naraniecki, dado que la adición de «científica» también se verifica en la versión en inglés (Naraniecki, 2016, pág. 266). Aunque es verdad que la principal preocupación del filósofo austriaco, especialmente al principio de su carrera, estaba relacionada con la ciencia, en algunos pasajes del texto, cuando se refiere específicamente al descubrimiento, presenta una concepción genérica del «método para tener nuevas ideas»:

No existe un método lógico para tener nuevas ideas, o siquiera una reconstrucción lógica de este proceso. Mi punto de vista puede ser expresado aseverando que todo descubrimiento contiene «un elemento irracional» o una «intuición creativa» en el sentido de [Henri-Louis Bergson].

De manera similar, Einstein habla de la «búsqueda de esas leyes altamente universales, a partir de las cuales se puede obtener una imagen del mundo por deducción». También afirma: «No existe un camino lógico que nos acerque a estas leyes. Ellas solo pueden ser alcanzadas por la intuición, basándose en algo que se asemeja al amor intelectual (*Einfühlung*) por el objeto de la experiencia» (Popper, 1962, pág. 31).

Al momento de extenderse en sus explicaciones de esta teoría, Popper nuevamente emplea un enfoque evolucionista, refiriéndose al hecho de que una característica fundamental de la vida es su tendencia a la indagación permanente, una indagación que define como aventurada. Esta cualidad de la vida, por supuesto, también se aplica a la vida humana, la cual, consciente o inconscientemente, contiene un impulso constante para buscar nuevas soluciones. Este impulso está alimentado por la esperanza.

Al igual que en el área filosófica, donde Popper se opone a las ideas de los «filósofos de la creencia» (Descartes y Berkeley, entre otros), en el área artística también encuentra representantes de ideas opuestas a las suyas. Específicamente, el austriaco rechaza las ideas promulgadas por Richard Wagner respecto a los genios «que se adelantan a su época». Para Popper esta es una consecuencia desafortunada surgida de las ideas expresionistas, la cual quita completamente de la ecuación la posibilidad de la corrección de errores. Un genio, desde la perspectiva wagneriana, solo necesitaría transmutar sus ideas en productos musicales, los cuales no podrían ser criticados por sus contemporáneos, quienes estarían retrasados respecto al genio.

Desmarcándose de la rigurosidad que lo caracteriza en muchos de sus textos, Popper se atreve a lanzar juicios de valor en su autobiografía. Refiriéndose a Anton von Webern, a quien identifica como seguidor de las ideas wagnerianas, Popper escribe:

Era un músico dedicado, y era una persona simple y adorable. Pero había crecido siguiendo las doctrinas filosóficas de la autoexpresión y nunca había dudado de ellas. Una vez me contó cómo había escrito su *Orchesterstücke*: prestaba atención a los sonidos que venían a él y los escribía; y cuando no venían más sonidos, se detenía. Esto, me dijo, explicaba la extrema brevedad de sus piezas. Nadie podría dudar de la pureza de su corazón. Pero no se podía encontrar mucho a lo que podríamos llamar música en sus modestas composiciones (Popper, 2002, pág. 78).

Al igual que con las ideas inductivistas, Popper cuidadosamente se desmarca de teorías que podrían ser confundidas con las suyas. En el caso de las ideas expresionistas de Wagner, la gran relevancia que Popper concede a la intuición no debe ser confundida con el «genio» del que habla Wagner, un artista sobrehumano que, por alguna razón inexplicable, puede existir fuera del proceso evolutivo que domina nuestra existencia.

### 3.5. César Aira

Nacido en 1949 en Coronel Pringles, César Aira se ha convertido en uno de los más grandes referentes de la literatura argentina. Una carrera literaria que se ha extendido por más de cuatro décadas le ha concedido el honor de recibir el premio Formentor en 2021. Alan Pauls ha descrito así el alcance de la influencia de su compatriota: «Sutil, moderno, en apariencia leve, al menos dos generaciones de escritores trabajan bajo su influjo; su obra despierta devoción en lectores y críticos que siguen su prolífica publicación» (Aira, 2021).

Al referirse a su obra en conjunto, el lugar común es mencionar sus «más de cien obras publicadas». Dado que Aira nunca se ha preocupado por mantener lealtades con casas editoriales, siempre se ha hecho difícil contabilizar sus publicaciones. Es más, las reediciones, los trabajos ensayísticos inclasificables y la tendencia de un punto a esta parte a publicar antologías (algunas de ellas corregidas o aumentadas) dificulta aún más esta tarea. Lo que es indudable, sin embargo, es que la cantidad de publicaciones supera el centenar, como bien se suele escribir.

Una obra de semejante magnitud, que además ha ganado mucho prestigio desde comienzos de siglo, no ha sido objeto de una cantidad proporcional de estudios académicos. Así explica este fenómeno Reinaldo Laddaga en una reseña publicada por la Universidad de Pennsylvania, después de resaltar «la perfecta ausencia de comentarios en el contexto de la academia norteamericana»:

Es que Aira ha sido, durante más de una década, sistemáticamente infiel al modelo según el cual un escritor resuelve su obra como una secuencia pausada de libros bien compuestos. Desde comienzos de la década de 1990, su trabajo ha tomado la forma de una multitud de entregas (un poco como uno habla de «entregas» para referirse al capítulo de una telenovela o una serie) de diferente dimensión y consistencia, una constelación de singularidades de escritura que forman, en conjunto, una multiplicidad cuyos contornos son difíciles de trazar (Laddaga, 2005, pág. 371).

Esta escasez de estudios probablemente esté relacionada, además, con la ausencia de una conexión entre lo escrito por Aira y cualquier tipo de postura política descifrable. Y, por más que se intente, siempre es difícil encontrar patrones discernibles cuando se tiene enfrente un material de análisis tan amplio y diverso.

De algunas cosas sí podemos estar seguros, sin embargo: de su gran capacidad creativa y de su desinterés por crear una reputación comparable con la de otros grandes escritores (con base en una obra coherente y responsable). Uno de los autores que, según Aira, representa esta preocupación por lo respetable es Ernesto Sábato, de quien se refirió de la siguiente manera en una entrevista de 1982: «La gran influencia de los novelistas recientes, de Asís a Piglia, ida y vuelta, es Sábato: ese gesto de ciudadano responsable, de hombre serio, entre cura y cana» (Riveiro, 2019, pág. 89). (En lunfardo, *cana* significa policía o cárcel).

En términos generales, estas son algunas de las pocas aseveraciones que se pueden hacer respecto al escritor argentino sin caer en la especulación irresponsable. De sus muchas creaciones literarias, sin embargo, se pueden extraer innumerables reflexiones, como lo evidencian algunos de los libros que se han publicado sobre el autor en los últimos años, los cuales tienden a recurrir al catálogo o al listado como procedimiento para conectar con su obra. Dos ejemplos notables de este fenómeno son *César Aira, un catálogo* (de Ricardo Strafacce, 2014) e *Ideario Aira* (de Ariel Magnus, 2019).

De todas las posibles interpretaciones que se pueden hacer de su obra, aquí nos enfocaremos en resaltar los elementos que se relacionan con las propuestas teóricas de Popper. Primero se presentarán elementos extratextuales, usando observaciones de otros analistas y afirmaciones del propio Aira en circunstancias ajenas a su obra (entrevistas, conferencias); y luego se hará un repaso de elementos textuales que se relacionen con la filosofía popperiana, expuestos en una serie de ensayos mayormente enfocados en el análisis literario de otros autores.

## 4. Desarrollo y análisis

### 4.1. César Aira, textual y extratextual

#### 4.1.1. El *descubrimiento* del mito personal

Ante la heterogeneidad de su obra —un conjunto de trabajos guiado más por el capricho que por la sistematización— es difícil descifrar cuáles eran las verdaderas intenciones de Aira respecto a su papel como miembro del universo literario. Lo que se fue creando alrededor de su figura, sin embargo, pudo ser analizado desde un punto de vista sociológico por María Belén Riveiro. En un trabajo publicado en 2019, Riveiro se atreve a plantear una periodización de la carrera de Aira. Según la misma, a la etapa de *escritor de vanguardia* le sigue un periodo en el que se da lugar al *mito personal*, el cual decanta finalmente en el *escritor silencioso* (Riveiro, 2019, pág. 87).

En el segundo periodo, establecido entre 1986 y 1993, ya se manifiesta el carácter prolífico del autor, lo que da pie a que se le pregunte con frecuencia si su decisión de publicar tanto responde a una intención específica. Aira trata de explicarse, con su ya conocida levedad, refiriéndose a la importancia de lo que llama *procedimiento*. Para el argentino, una vez establecido este procedimiento (la metodología de escritura), la novela o el cuento, en un sentido, surgen por sí solos y adquieren autonomía: existen, podemos conjeturar, en un mundo aparte, el mundo 3 de Popper.

En oposición a esta concepción se erige lo que Aira define como la «buena literatura», la literatura premeditada y respetable, propia de autores que se esfuerzan por representar sus teorías (filosóficas, políticas o de otro tipo) en sus trabajos de ficción. Como ya se ha mencionado, esta postura está representada por escritores como Ricardo Piglia o Ernesto Sábato. Si aceptamos que los trabajos de estos autores ilustres son «buenos», la reacción debe ser un deliberado «escribir mal». Esta noción paradójica permite a Aira explotar su facilidad para representar sus ideas en un tono desenfadado, incluso al momento de responder preguntas más bien formales. A continuación, presentamos algunos ejemplos:

- En 1989: «Escribir mal es estar más cerca de la literatura que escribir bien. La literatura es un deseo que cuando se lo alcanza se anula» (Aira, *El ciudadano. Periódico de los martes.*, 1989, pág. 19).

- En 1991: «Lo que tiene de bueno la literatura mala es que opera con una maravillosa libertad, la libertad del disparate, de la locura, y a veces la literatura buena es mala porque para ser buena tiene que cuidarse tanto, que termina siendo mala» (Aira, *Clarín*, 1991, pág. 2).
- En 1988: «En la verdadera literatura las intenciones siempre quedan torcidas, permanecen en la ambigüedad, incluso en el malentendido» (Aira, *Clarín*, 1988, pág. 2).
- En 1992: «La literatura es eso: lo que uno se propone es lo que no sale» (Aira, *La Maga. Noticias de cultura.*, 1992, pág. 21).

Las intenciones del autor, a las que se refiere Aira en las últimas dos citas, se ubican, dentro del contexto de la doctrina de los tres mundos, en el mundo 2, en el sujeto cognoscente. Al momento de iniciar el procedimiento de escribir un trabajo de ficción, sin embargo, surge automáticamente la autonomía de la obra. De ahí en adelante, la interacción del autor con su mismo trabajo desvía el camino de las intenciones originales. Es por esto que en «la verdadera literatura», la que defiende Aira —y la que ejecuta—, los propósitos y los designios que se plantean antes de la escritura «siempre quedan torcidos». La búsqueda de forzar la actualización de estas intenciones en el producto final, naturalmente, requiere demasiado cuidado, un cuidado que resulta perjudicial y que, en términos popperianos, pretende desconocer la separación entre el mundo 2 y el mundo 3.

La actitud de Aira resalta la distinción entre la literatura y las ciencias sociales, enfatizando la pertenencia de la primera al terreno de lo artístico. Quitar a los productos artísticos su cualidad de libres es un total despropósito que, para colmo de males, produce resultados deficientes. La labor literaria es, por naturaleza, un acto de descubrimiento, y rechazar las libertades que concede es negarle su propia naturaleza. La poética de Aira contiene, por lo tanto, una «potencia afirmativa que devuelve al arte lo propiamente artístico: la invención» (Contreras, 2004, pág. 20).

Sería imposible dar pie al descubrimiento si todo el contenido del trabajo de ficción está predefinido en la mente del autor. Si aceptamos la doctrina popperiana, los escritores a los que Aira critica negativamente simplemente se resisten a desprenderse de su obra, a aceptar que su trabajo tiene una suerte de vida propia, autónoma, que reside en *otro mundo*. Es esa tozudez la que imposibilita el descubrimiento.

Según Popper, en su ataque al positivismo, es un error considerar que únicamente las ciencias duras pueden aportar al progreso humano. El conocimiento puede descubrirse desde cualquier lugar. Es así que lo mejor que podemos hacer es incentivar la creatividad humana en vez de restringirla. Esta es una libertad que tendemos a conceder a los niños sin demasiados reparos. Durante la infancia, se acepta que la mejor manera de incentivar el desarrollo de la creatividad es simplemente darle rienda suelta: no podemos saber de antemano qué es lo que vamos a descubrir. En un análisis profundo de la utilización del juego como método de escritura en Aira, Nicolás Licata empareja la actitud del argentino con la infancia. No por nada el trabajo se titula *Simple como un juego de niños*. Licata menciona:

Por lo tanto, parece más oportuno afirmar que Aira perpetúa su búsqueda de la novedad mediante una vuelta hacia el punto de vista de la infancia, que conoce aún pocas leyes y convenciones externas, o las va descubriendo poco a poco (Licata, 2022, pág. 30).

En 1990, Aira relaciona la escritura (de los jóvenes, específicamente) con dos conceptos que ya hemos mencionado, el de la «buena literatura» y el de la infancia como periodo creativo:

Lo verdaderamente deprimente es que haya tantos jóvenes que se esfuerzan tanto por escribir bien, por anular lo único valioso que tienen, que es el saber infantil, y reemplazarlo por una metodología que en última instancia va a producir cosas caducas (Licata, 2022, pág. 31).

Esta valoración de la infancia no pretende idealizar los primeros años de vida. Su única intención es recuperar la despreocupada capacidad creativa que, desafortunadamente, tiende a perderse con los años.

La capacidad creativa es para Aira una herramienta de trabajo, el recurso que, de ser identificado en un texto, es lo que lo define como literario. El nexo que identifica Aira entre la invención y la infancia relaciona, a su vez, a la invención con la vitalidad. Ante cualquier descubrimiento nos encontramos ante una nueva realidad, ante una transformación irreversible. Siguiendo la lógica de Popper y su conocida fórmula...

$$P1 \rightarrow SP \rightarrow EE \rightarrow P2$$

... tras la primera iteración, aunque no se haya resuelto el problema original (P1), nuestra aproximación al problema consecuente (P2) nunca será igual al conflicto inicial: al menos

conoceremos un camino que no debemos tomar, y este descubrimiento inevitablemente nos dará nuevas luces para continuar el proceso. O, dentro de un análisis literario de la obra de Aira, podemos describir este paso como «ese punto en el que el objeto del hallazgo diverge de modo irreconciliable con el objeto de su búsqueda» (Contreras, 2004, pág. 100).

El proceso de adquisición de conocimiento descrito con esta fórmula —y que Popper asocia también a las creaciones mitológicas y artísticas— es abierto e impredecible. El enfoque artístico de Aira, centrado en la invención, lo ha conducido a una prolificidad extrema, tanto en cantidad de publicaciones como en la variedad de temas explorados, y ha sido el rechazo a dejarse limitar por sus propias ideas (del mundo 2) lo que le ha permitido crear tanto. La juventud, entendida como «el punto más alto de la vitalidad», se puede reafirmar con la transformación permanente, con la creación como fuente de subsistencia: «el punto en el que la vida que nunca ha comenzado del todo y que no puede dejar de recomenzar, no deja de nacer» (Contreras, 2004, pág. 103).

#### 4.1.2. Aira, entre mundos

Dada la amplitud de su obra y su evidente erudición, no debería sorprendernos que Aira haga alusiones directas a algunos de los conceptos esenciales de la filosofía de Popper. Curiosamente, el *Ideario Aira* incluye una entrada titulada «Trabajo evolutivo» (Magnus, 2019), en la que se exhibe un fragmento de *Las aventuras de Barbaverde*, un libro de Aira publicado en 2008. El argentino, con buen humor, hace gala de su ingenio para proponer una forma de acelerar el proceso evolutivo de los seres humanos:

¿Cómo lograr la máxima perfección estética y funcional de un ser vivo? ¿Cómo llega la mariposa a la belleza sin fallas o el esporangio de un hongo al microsegundo puntual de su explosión? Por el trabajo evolutivo, sin duda alguna. Darwin lo descubrió y demostró de una vez por todas. Pero sucede que para que la evolución suceda es preciso que los individuos mueran después de reproducirse: la muerte de los individuos es el instrumento que utiliza la especie para perfeccionarse. Ahora bien, un simple razonamiento matemático indica que cuanto más rápido sea el ciclo, más veloz es la labor evolutiva. En un siglo hay tres o cuatro generaciones de hombres, pero trescientas o cuatrocientas de mariposas. Cuanto más se acerca la muerte a la muerte, más operaciones de selección se hacen posibles. Si uno quiere aplicar esta razón a la Humanidad, hay que empezar por preguntarse qué es lo que hace lenta y larga la vida;

la respuesta es bastante obvia: las preocupaciones materiales. Eliminándolas, como las elimina una provisión gratuita e inagotable de alimento de alta calidad, la vida se acelera... Ya que no se puede anular la muerte, al menos se le puede encontrar una utilidad (Magnus, 2019, pág. 130).

Esta propuesta, de forma implícita, hace eco de uno de los corolarios más importantes de la filosofía de Popper: la relevancia del conocimiento como elemento constituyente del progreso humano en contraposición con el progreso de otras especies. La corta digresión de Aira demarca el terreno de lo «natural» y de lo «humano» en el sentido epistemológico. El hombre, a diferencia de la mariposa, puede decidir qué hacer con su vida. En este caso, la propuesta de Aira es acelerarla, y el método para conseguirlo es liberarse de las preocupaciones materiales, enfatizando así la capacidad humana de relacionarse con el mundo de las ideas, un mundo frecuentemente ejemplificado, en los trabajos de Popper, por los mitos, la ciencia y las artes.

Otra representación clara del hecho de que Aira reconoce esta distinción entre mundos — aunque sea implícitamente— es que emplea la fantasía y un juguetón análisis lingüístico para cuestionar qué viene primero: ¿la palabra (la idea) o el objeto físico? En este caso, estaríamos hablando de la relación entre el mundo 3 y el mundo 1, a pesar de que, por supuesto, esta relación no podría existir sin la mediación del mundo 2:

A la pregunta de cómo podía haber habido trenes en los albores de la vida del hombre en la Tierra, antes de que hubiera máquinas o herramientas, antes de que se domesticara el fuego y se descubriera la utilidad de blandir un palo o arrojar una piedra para espantar a una fiera, le corresponde la pregunta de cómo es posible que los muchos que se han ocupado del tema no se lo hayan preguntado.

O bien, entrando en las aguas profundas del pensamiento, está la posibilidad de que no se trate de trenes propiamente dichos sino de alguna otra cosa que se llama «tren». Hay antecedentes del doble uso de una palabra, de casi todas las palabras y de esta también, por ejemplo, cuando se habla del «tren de vida» que lleva alguien, o en metáforas fáciles de entender como «el tren de los años» o «el tren de las ideas». Y en efecto, esas metáforas y expresiones idiomáticas derivan de aquellos trenes antiguos, que son completamente distintos de los modernos. Estos, los modernos, se han

conformado de acuerdo a las metáforas, tratando de adaptarse o parecerse a ellas (Aira, 2014, pág. 132).

Este fragmento fue escrito en 2014, en un libro de ficción titulado *Biografía*. Con la misma libertad con la que Aira se atreve a postular que existían trenes prehistóricos «antes de que se domesticara el fuego», se anima a plantear que la palabra «tren» y todos los sentidos metafóricos que se le pueden atribuir antecedieron a la construcción del primer tren-objeto. Poniendo las cosas del revés, Aira juega con las relaciones entre mundos, en el sentido popperiano.

Una similar reflexión se encuentra en el *Ideario Aira*, en el apartado denominado *Idioma Mapuche*. A diferencia del «tren» del anterior ejemplo, en este caso la relación causa-efecto observada en la realidad —en la que el objeto precede a la palabra— no es invertida. En cambio, Aira juega con la posibilidad de la desaparición total del objeto nombrado. No es coincidencia que haya elegido al pueblo mapuche para este ejercicio literario, dado que esta comunidad se situó históricamente en la región araucana del actual Chile, una zona mayormente desértica.

Como pasaron a vivir en un lugar sin rocas, la palabra «roca» en mapuche moderno ha perdido su acepción primera, la del objeto concreto que nombraba, y se ha vuelto una especie de metáfora nada más, de etimología legendaria. No es lo único que faltaba en su realidad. Las pampas que constituían su hábitat tenían tan pocas cosas (ni piedras ni árboles ni animales grandes y mucho menos ciudades o monumentos, ni siquiera caminos o puntos de referencia, solo la llanura desnuda, el horizonte como un círculo y el cielo) que no había casi qué nombrar, por lo que sorprende que tuvieran palabras: debían de haberlas heredado (Magnus, 2019, pág. 72).

Al referirse a una comunidad autóctona precolombina, con complejos arqueológicos que datan del siglo XII, Aira incluye implícitamente en su reflexión el hecho de que la relación entre el lenguaje (mundo 3) y las cosas (mundo 1) era mucho más directa en la época previa a la Ilustración, cuando llegó la ciencia y la masificación del arte. Por supuesto, esta no es una aseveración científica, sino una travesura literaria que recurre a concepciones del consciente colectivo para dar luz a divertimentos mentales. La demarcación es clara, sin embargo: la roca-objeto no es la roca-palabra, y la roca-palabra puede existir, de forma autónoma, incluso si la

roca-objeto ha desaparecido por completo del mundo (en esta acepción de mundo, estaríamos hablando del mundo 1 de Popper).

#### 4.1.3. La cuota deductiva del acto de escribir

Tanto Popper como Aira resaltan, como hemos visto, la importancia de la creatividad, la cual está definida por su capacidad de descubrir. Según Popper, el acto creativo no puede darse de forma lógica o deductiva: precisamente lo que lo diferencia es su origen intuitivo. Todo el conocimiento que pueda ser deducido a partir del descubrimiento puede ser expresado sin la intervención de la creatividad. Aira, en sus reflexiones literarias, concibe una distinción similar entre lo creativo y lo deductivo.

En el cuento «Duchamp en México», por ejemplo, el protagonista imagina un futuro sin novelas, al menos sin novelas en el sentido que las conocemos en nuestros días. El acto creativo será claramente distinguido del acto de la escritura en sí. Solo harán falta los esquemas, y será el lector el que los actualice:

...las [novelas] publicadas serán esquemas, y las novelas desarrolladas serán ejercicios privados que no verán la luz. Ya no serán escritas por vanidad o por negocio, sino como arte del pasatiempo, como ejercicio literario o batalla ganada contra la melancolía. Y la publicación tendrá un sentido: uno comprará los libros para hacer algo con ellos, no solo leerlos o decir que los lee (Aira, 1997, pág. 16).

El hecho de que el título del texto en el que encontramos este fragmento haga referencia a Marcel Duchamp puede o no ser una coincidencia. La trama de la narración tiene poco que ver con una reflexión sobre procesos creativos o consideraciones teóricas; por el contrario, es una sencilla descripción de un argentino que ha ido de vacaciones a México. El «Duchamp» del título tiene, en cambio, que ver con la compra de varias copias de un mismo libro sobre el autor francés realizada por el protagonista.

Conociendo a Aira, sin embargo, no se puede desestimar del todo la hipótesis de que la reflexión citada —sobre las novelas como esquemas— se haya planteado para ser relacionada con la propuesta artística de Duchamp. Este nexo es analizado con mayor profundidad por Francisco Carrillo, quien empareja los *ready-made* del francés con el *procedimiento* de Aira.

Surge así el *ready-made*: la obra ya hecha antes incluso de su factura, reducida a una «fórmula» para hacer obras que en adelante llamaremos, al modo de César Aira, el

«procedimiento». [...] El método, como ya defendió el artista francés, concentra la invención (Carrillo, 2017, pág. 242).

En el campo de la ciencia, Popper, en sus escritos tempranos, cita a un Albert Einstein que considera ideas parecidas: «De manera similar, Einstein habla de la búsqueda de esas leyes altamente universales, a partir de las cuales se puede obtener una imagen del mundo por deducción» (Popper, 1962, pág. 31). Las leyes universales serían, por tanto, análogas a lo que Carrillo describe como máquinas de creación artística, cuyos fabricantes, en este caso, serían Duchamp y Aira.

En contraposición, los libros que repiten fórmulas archiconocidas son situados por Aira dentro de lo que despectivamente llama «buena literatura». Con relación a este dualismo y buscando una salida a este problema, Aira resuelve adherirse a la vanguardia, corriente artística a la que coincidentemente pertenece Duchamp:

Una vez constituido el campo profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años. [...] Por suerte, existe una tercera alternativa: la vanguardia, que, tal como yo la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica (Carrillo, 2017, pág. 243).

Establecida esta convicción sobre el verdadero posicionamiento de lo creativo —en el esquema o máquina original y no en la escritura automática o deductiva—, Aira se sitúa en una especie de antitradición, en la que otros escritores «menores» ya han reconocido, aparentemente, esta distinción. Entre otros, el argentino expresa su admiración por Raymond Roussel, Franz Kafka, Manuel Puig, Roberto Arlt y Osvaldo Lamborghini. Al último de la lista, de hecho, lo considera un maestro.

La vitalidad y la juventud únicamente pueden surgir de la inventiva. A esta relación, dentro del contexto de las «máquinas creadoras» de obras literarias, es inevitable añadirle el elemento de la *novedad*. Como el mismo Aira escribe: «En la literatura, sobre todo, lo bueno se identifica con lo nuevo; creo que en mis momentos más lúcidos yo no quería tanto escribir algo bueno como algo nuevo, algo que nunca se hubiera escrito antes» (Aira, 2001, pág. 76).

Retomando la doctrina de los tres mundos, para Popper, más que crear una categorización precisa de los elementos de la realidad, la prioridad máxima era enfatizar la relevancia del mundo 3. En el terreno de la literatura, el libro, como objeto, no es tan importante como la idea que busca transmitir. Para Aira, la idea central que se transmite es el mecanismo que da pie al texto, quitando importancia, también como Popper, al proceso deductivo. Carrillo sintetiza así esta concepción:

El acto de escribir es secundario, improvisado, azaroso, débil, instantáneo, incluso automático con respecto al acto de otorgarse un procedimiento a través del cual hacerlo, origen de su particular reivindicación de la «mala literatura» como aquella que sorteá, en un giro bartlebiano, los ritos de esfuerzo y disciplina monacal que reclaman otros autores. Cada novela actúa así como ejemplar de una biblioteca cuyos objetos no son los títulos susceptibles de catalogación y almacenamiento (los libros «reales», materiales), sino del procedimiento que habilita la infinita sucesión de relatos (Carrillo, 2017, pág. 245).

Vale la pena añadir aquí un comentario sobre la alusión al «giro bartlebiano» en esta cita. *Bartleby, el escribiente*, cuento escrito por Herman Melville en 1853, relata la historia de un personaje que repentinamente decide dejar de escribir, a pesar de que su subsistencia, como trabajador de una oficina en Wall Street, depende precisamente de esta actividad. Enrique Vila-Matas dedica un libro completo —y buena parte de su obra circunda temas similares— a los «escritores que no escriben», titulado precisamente *Bartleby y compañía*. Coincidentemente, Vila-Matas también considera a Duchamp uno de sus referentes artísticos, uno de los dandis que tanto admira y al que, casualmente, describe como una «máquina» soltera (Vila-Matas, 2015).

#### 4.1.4. La huida hace adelante

El proceso de adquisición de conocimiento, aceptando la filosofía popperiana, es, como el tiempo, irreversible. La sucesión de pruebas y errores, de conjeturas y refutaciones, es imparabile. El defecto de los «filósofos de la creencia» es su reticencia a aceptar este proceso que, en la realidad, es inevitable. Esta reticencia provoca, por lo demás, que los errores no sean corregidos, dada la propensión a tratar de forzar las conclusiones predefinidas sobre las ideas originales (situadas en el mundo 2) a las ideas emergentes (situadas en el mundo 3).

En su afán de dar prioridad a la invención como piedra fundacional de su obra, Aira plantea una concepción similar, definida como «la huida hacia adelante», frase que apareció en *El congreso de literatura*, novela corta publicada en 1997. Sin embargo, Aira ya había usado este concepto previamente, en una entrevista de 1993 con el *Diario Clarín*, cuando afirmó: «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» (Riveiro, 2019, pág. 94). Esta afirmación pertenece a la época del *mito personal*, según la periodización de Riveiro, cuando gran parte del interés mediático respecto a la obra de Aira se centraba en la desproporcionada cantidad de libros que publicaba en comparación con la mayoría de los escritores. La respuesta de Aira a *Clarín*, por lo tanto, debe ser leída en un contexto macroscópico, en el que cada libro nuevo huye del anterior, redimiéndolo, según el autor.

En *El congreso de literatura*, por su parte, la conceptualización de la huida es presentada en un sentido más filosófico:

En mi caso, nada vuelve atrás, todo corre hacia adelante, empujado salvajemente por lo que sigue entrando por la válvula maldita. Este cuadro, llevado a su punto de maduración en mis vertiginosas reflexiones, me dictó el camino de la solución, que voy poniendo en práctica esforzadamente cuando tengo tiempo y ganas. El camino no es otro que la harto trillada (por mí) «huida hacia adelante». Ya que la vuelta atrás me está vedada, ¡adelante! ¡Hasta el final! Corriendo, volando, deslizándome, a agotar todas las posibilidades, a conquistar la serenidad con el fragor de las batallas. El vehículo es el lenguaje. ¿Qué otro? Porque la válvula es el lenguaje. Ahí estuvo la raíz del problema (Aira, 2012, pág. 13).

Varios elementos de esta cita recuperan ideas recurrentes de la propuesta artística de Aira, muchos de los cuales pueden ser relacionados con las ideas de Popper:

- La noción de una válvula de entrada y una válvula de salida en un proceso continuo e irrefrenable, el cual podría también ser representado por la fórmula esencial de Popper:  $P1 \rightarrow SP \rightarrow EE \rightarrow P2$ .
- En el contexto de la fórmula presentada en el anterior punto, la idea de que lo que se busca es una solución, lo que implica la existencia de un problema: en este caso, el problema de la creación literaria.

- La relación entre los mundos 1 y 3 al autorreferenciarse con la frase: «El camino no es otro que la harto trillada (por mí)...». Aira, en un trabajo de ficción, presenta un concepto que venía repitiendo en entrevistas, el de la «huida hacia adelante». Este concepto —situado ya en el mundo 3— influye en el autor, que lo emplea nuevamente en un trabajo de ficción futuro. La idea ha cobrado vida propia.
- La descripción del lenguaje como «el vehículo». Tanto como Popper reconoce al lenguaje como el punto de quiebre entre el proceso evolutivo del hombre respecto al proceso evolutivo de la naturaleza en general, Aira reconoce que, en el caso de la literatura (¿o quizás en un sentido más amplio?), la válvula —la misma que se abre indefinidamente hacia adelante en la fórmula popperiana— es el lenguaje. «Ahí estuvo la raíz del problema».

Otro elemento característico de la obra de Aira es su tendencia a terminar sus libros de forma abrupta e inesperada. Alan Pauls describe estos finales como «decepcionantes» y se atreve a plantearle una pregunta relacionada con este tema al mismo Aira, quien responde:

Darle tanta importancia a un buen final revela que se concibe el libro (la novela, el cuento) como un producto, que como producto vendible y consumible debe responder a criterios de calidad. No hice nunca antes de ahora este razonamiento, pero creo que intuitivamente estuve resistiéndome a esa lógica productivista con mis finales decepcionantes (Aira, 2021).

Una vez más la prioridad es la invención desenfrenada, en este caso opuesta a cualquier consideración comercial. Podemos también situar esta tendencia a apurar el final de los libros (en el proceso de escritura) dentro del marco conceptual de la «huida hacia adelante» y de la oposición entre la creación de los esquemas creativos (la máquina Aira) y la escritura deductiva. Dar punto final al libro de forma repentina acorta la fase deductiva/automática y da paso a la siguiente explosión inventiva, a la definición de una nueva máquina creativa: se huye, y se lo hace hacia adelante. O, como señala Graciela Speranza: «Ya no hay afirmación, ni negación del arte, arte ni antiarte, sino un intervalo, un vacío indiferente donde lo que cuenta es la continuidad de la acción y no la obra» (Carrillo, 2017, pág. 246).

Ingeniosamente, Aira presenta una razón más para justificar su método escapista. Lo hace en *Cumpleaños*, otra novela de ficción que recurre a la autorreferencia. ¿Por qué huir? Para

escapar a la «ley de los rendimientos decrecientes aplicada al trabajo intelectual», ley así explicada en el texto:

La ley de los rendimientos decrecientes puede explicarse más o menos así: supongamos que hay un resorte de acero, parado en el suelo, de un metro de alto. Le ponemos una pesa de un kilo encima, y baja noventa centímetros, hasta quedar reducido a una altura de diez centímetros. Para que baje un centímetro más hay que ponerle una pesa de cien kilos. Y después, para que baje otro milímetro hay que recurrir a pesas de cientos de toneladas... (Magnus, 2019, pág. 82).

En tono jocoso y no sin un toque de ironía, el autor se presenta como el único capaz de evadir esta ley:

A esta ley solo la vencen las novelas de César Aira, poniéndola a trabajar a su favor, ya que las novelas van empujando hacia delante la consumación del arte que las justifica. No hay corrección, sino reivindicación, avance, huida hacia delante. En realidad todo funciona así; vivir, sin ir más lejos (Magnus, 2019, pág. 83).

Dentro de todo el caos editorial, fruto de una hiperactividad creativa, podemos encontrar en retrospectiva claves que se repiten. La huida hacia adelante es un ejemplo claro de un factor recurrente, que, aunque quizás no alcance para definir al autor, sí que deja entrever una actitud innegociable en relación con su labor de creador literario. Al publicar sus obras, él se libera de las mismas: las lanza al éter del mundo 3, donde existen de forma autónoma. Su trabajo ya está hecho y solo le queda huir.

#### 4.2. Aira explícito: opiniones literarias

Desde la consecución de una fama subterránea en el mundo literario, especialmente en Argentina, Aira respondió muchas veces a preguntas sobre sus métodos de escritura y publicación. Aunque las respuestas en entrevistas y las claves que nos dejó en su ficción dejan un buen acervo de fuentes de análisis, a este material podemos añadirle las reflexiones explícitas del autor, publicadas en heterogéneos ensayos que fueron apareciendo regados a lo largo de su trayectoria. En los ensayos se deja ver el Aira fanático de la literatura, que usando como base las obras de sus autores predilectos piensa la labor literaria desde variados puntos de vista.

Además del omnipresente Jorge Luis Borges, de quien Aira se confiesa admirador en repetidas ocasiones, sus reflexiones encuentran asidero en otros compatriotas como Alejandra Pizarnik, José Bianco y Osvaldo Lamborghini; entre los extranjeros, podemos contar a Robert Louis Stevenson, Raymond Roussel, Salvador Dalí y Edward Lear.

#### 4.2.1. Evasión

Usando como punto de partida la novela *The Black Arrow* —nombrada así, por su título original (Aira trabajó como traductor buena parte de su vida)— de Robert Louis Stevenson, Aira cuestiona una de las tendencias de la nueva literatura. Para el argentino, las novelas han perdido una de las funciones que asumieron con mayor asiduidad en el siglo XIX y parte del siglo XX: la de permitirnos evadir la realidad, fungiendo como herramientas que nos ayudan a perdernos en un mundo ficcional a través de una consumada riqueza descriptiva.

La labor de los novelistas de antaño, aquí representados por Stevenson, conceden al lenguaje su justo lugar: la aptitud humana capaz de dar pie a todas las demás habilidades, dada su capacidad para contenerlas a través de la literatura. Al crear una escena completa, el escritor funge de «sonidista, iluminador, vestuarista, guionista, camarógrafo, director, productor, montajista». Empleando *únicamente* el lenguaje, la inteligencia se puede desplegar en todo su esplendor; las utopías del autor se hacen realidad —en tanto los elementos del mundo 3 pueden ser considerados como reales— en un juego libre cuya herramienta de transmisión es el lenguaje «porque las construcciones imaginarias obedecen a la misma lógica que hace reales a las construcciones reales» (Aira, 2017, pág. 8).

El producto literario se relaciona con el dominio físico al, voluntariamente, aceptar sus limitaciones; a su vez, transmuta en interpretaciones situadas en las mentes de los lectores, los cuales posteriormente pueden o no ver sus circunstancias afectadas por lo extraído de la obra. Stevenson no cae en el psicologismo: conecta los mundos 2 y 3, en términos popperianos, y su obra ejemplifica, al haber trascendido su vida en la Tierra, la asimetría entre la capacidad del mundo 2 de afectar al mundo 3 y viceversa, siendo la segunda relación más prevalente que la primera. Aira reconoce este poder del lenguaje y reprueba la actitud de muchos de los escritores contemporáneos, quienes parecen no haber valorado este poder tanto como se lo merece.

La proclividad de los nuevos novelistas a escribir sobre sí mismos impide, según Aira, que el texto cumpla esta función de evasión. En los libros de Stevenson, tanto el escritor, al momento de crear la obra, como los lectores, al leerla, conseguían desligarse de las preocupaciones del «mundo real» (el mundo 1, en este caso). Refiriéndose específicamente al quehacer del escritor, Aira ubica la obra literaria en un plano distinto, *objetivo*, en el sentido popperiano. Durante la escritura, la autonomía del mundo 3 emerge de forma automática:

La literatura de evasión, en su necesidad de construir complejos mecanismos de ensoñación, debía ser hecha por un artesano de muchas habilidades, que no tenía tiempo de ponerse a hablar de sus miserias personales y hasta las perdía de vista en la multiplicación de funciones en que tenía que prodigarse, y llegaba de un salto, casi sin proponérselo, a una sana objetividad (Aira, 2017, pág. 15).

De forma análoga a la práctica filosófica de Popper, quien para expresar sus ideas solía tomar como punto de partida la refutación de otras concepciones filosóficas, Aira dedica buena parte del ensayo a exponer las deficiencias del método expresionista de los novelistas que critica negativamente. En el contexto de esta reflexión, la idea de Popper respecto al expresionismo en el arte —que describe las obras expresionistas como «meras manifestaciones lingüísticas de nuestros estados mentales»— es compartida por Aira, quien veía como una feliz consecuencia del proceso de creación la separación entre el autor y su obra:

Al existir el trabajo, la historia debía ser especialmente buena. [...] En esta exigencia se agotaba, felizmente, la relación de la persona del autor con su obra. Hoy esa relación lo ha invadido todo, al punto del exhibicionismo, y el trabajo se ha desvanecido (Aira, 2017, pág. 18).

Los lectores, por su parte, al momento de leer una novela de corte «evasivo», también conseguían alejarse del subjetivismo. La evasión provocada por el texto literario provoca, según Aira, que el lector logre «verse desde lejos por un momento, para que la subjetividad no [sea] la masa gelatinosa de contigüidades pegoteadas que llegó a ser». La adyacencia entre la subjetividad del lector y su obra es, por tanto, un elemento desdeñable, «gelatinoso» (Aira, 2017, pág. 19).

Al igual que en sus entrevistas, Aira rechaza la «buena literatura», muchas veces tendiente al compromiso social. Los autores que defienden esta actitud tienden a producir lo que Aira

identifica como la novela del compromiso político-social, un género que, en vez de cumplir una función útil (como la evasión), caen en la obviedad:

El triunfo de la cultura popular en su forma actual, mediática, fue el triunfo de la redundancia, en la forma de la repetición y la obviedad. La novela del compromiso político-social pretendía redundar en la experiencia del lector, impedir su evasión y encerrarlo en el círculo del reconocimiento de sí mismo, en la toma de conciencia (Aira, 2017, pág. 20).

La incapacidad del autor de desprenderse de su obra —aceptando la autonomía del mundo 3— no solo elude el proceso de descubrimiento originado por la influencia que puede tener la obra sobre sí, sino que también cae en el tedio de la redundancia.

#### 4.2.2. Raymond Roussel, la clave unificada

Otro representante literario que se aleja de la «buena literatura» —siempre en el sentido peyorativo de Aira— es Raymond Roussel, el escritor francés nacido en 1877 cuyo trabajo inspiró a los artistas vanguardistas de principios del siglo XX. Sus dos obras más conocidas, *Impresiones de África* y *Locus Solus*, fueron compuestas respetando una serie de restricciones formales impuestas arbitrariamente por el autor.

El peculiar proceso de escritura fue explicado por el mismo Roussel, quien preparó un libro para su publicación póstuma titulado *Cómo escribí algunos de mis libros*. Parte del procedimiento consistía en elegir dos palabras similares, como «billiards» y «pilliards», con las que formulaba frases que a su vez incluían términos semejantes. Compuestas las frases, procedía a crear un relato de forma que el fragmento comenzara con la primera frase y terminara con la segunda. Por ejemplo:

1. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* (Las letras blancas escritas en las bandas de la vieja mesa de billar).
2. *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* (Las cartas [escritas por] un hombre blanco sobre las bandas del viejo bandido).

La genialidad de emplear un procedimiento de esta naturaleza, según Aira, reside en su capacidad para producir obras realmente novedosas. El mecanismo, a pesar de su frialdad, despeja el camino hacia el descubrimiento, elemento fundamental de toda obra artística, según el argentino, y de cualquier proceso de adquisición de conocimiento, según Popper. Al

igual que en *Evasión*, Aira enfatiza la importancia de crear una separación entre el autor y su obra:

Mediante el procedimiento el escritor se libera de sus propias invenciones, que de algún modo siempre serán más o menos previsibles, pues saldrán de sus mecanismos mentales, de su memoria, de su experiencia, de toda la miseria psicológica ante la cual la maquinaria fría y reluciente del procedimiento luce como algo, al fin, nuevo, extraño, sorprendente (Aira, 2017, pág. 39).

Sutilmente, Aira, siguiendo con la metáfora de la máquina, reivindica la frialdad del procedimiento y se blinda del potencial rechazo a su falta de humanidad al también describirla como «reluciente». Para crear obras realmente novedosas, hace falta crear mecanismos realmente nuevos, capaces de alejarse de lo consabido, de lo fácil por contiguo, de «la miseria psicológica» del autor.

Roussel escapó de cualquier referencia autobiográfica, de lo que «se ocupó de [dejar] en claro específicamente». Lo que el francés consiguió al enfocar su atención en este rechazo al expresionismo, según Aira, es depurar la obra de los elementos que no pertenecen a la esfera de lo artístico en el texto, a lo que define a la obra como literaria:

La literatura está toda hecha de elementos extraliterarios. ¿Qué sucedería si le sacáramos todo lo que en ella es información, comunicación, ideología, autobiografía, opinión...? ¿Si lográramos aislar el puro mecanismo de lo que hace literaria a la literatura? Creo que tendríamos algo así como *Locus Solus* o cualquier otro de sus libros. En su concentración por encontrar formatos que le dieran una plena ocupación del tiempo, Roussel hizo a un lado todos esos elementos, y dejó la literatura desnuda (Aira, 2017, pág. 51).

Al escribir este ensayo sobre Roussel, Aira aprovecha para hacerle un guiño a uno de los autores argentinos que más respeta, el bonaerense José Bianco (1908-1986). En un artículo publicado en *La Nación* un año antes de la publicación de *Cómo escribí algunos de mis libros*, Bianco declara su admiración por Roussel, destacando lo ya mencionado: la inagotable fantasía que surge del empleo de un procedimiento desprendido del escritor, que así rebasa las limitaciones de «su poder creativo personal, su imaginación, su inteligencia» (Aira, 2017, pág. 44).

Pero Bianco va un paso más allá, haciendo hincapié en lo que describe como la segunda fase del procedimiento rousseiano. De forma análoga a la secuencia formada por conjeturas y refutaciones de Popper, a la explosión inventiva le debe seguir una suerte de depuración calculada: «[Bianco] postula dos fases: la fantasía creadora, onírica, cósmica, y luego una estricta y vigilada racionalidad para transmitir esa fantasía» (Aira, 2017, pág. 44).

Un texto literario se podría componer, por lo tanto, siguiendo los postulados del racionalismo crítico de Popper.

#### 4.2.3. El ensayo y su tema

En un ejercicio metaliterario, Aira publicó un ensayo proponiendo la manera más eficiente de escribir, precisamente, un ensayo: en este género, según el argentino, la clave del éxito está en conjugar dos términos, por ejemplo, «Las palabras y las cosas».

Curiosamente, otro de los ejemplos que presenta Aira para justificar su idea es el título de uno de los libros de Popper, específicamente *La sociedad abierta y sus enemigos*, publicado originalmente en 1945. No sería extraño que el argentino tenga conocimiento de la filosofía del austriaco, dada la erudición que suele demostrar en sus libros. Quizás algunas de las conceptualizaciones que estamos presentando en este trabajo hayan sido influenciadas directamente por Popper o, lo que es más probable, hayan emergido del subconsciente de Aira al momento de escribir sus peculiares creaciones.

Volviendo al tema central del ensayo, Aira nuevamente toca el tema de las intenciones. Para defender su tesis sobre el procedimiento ensayístico, arranca por comparar al ensayo con la novela. Se reincide en la idea de que la obra debe estar separada del autor para que pueda ser definida como literaria:

En la novela el tema se revela al final, como la figura que ha dibujado lo que se escribió, figura que es independiente de las intenciones del autor, y casi siempre, si hubo alguna intención, la contradice. Lo literario de la novela, lo reconocemos en la postergación del tema, y en la alteración de las intenciones (Aira, 2017, pág. 65).

El texto literario, aquí representado gráficamente (como figura), es algo que se dibuja a sí mismo. Las intenciones del autor solo operan en el arranque del proceso de escritura, pero la imagen final surge de la interacción del objeto (en el mundo 3) y el autor (en el mundo 2), que después de todo no deja de ser necesario para continuar con el trabajo. En la última frase de

esta cita, Aira es tácito al concluir que «lo literario de la novela» puede ser reconocido precisamente por este fenómeno de interacción.

En contraposición, según Aira, el ensayo se escribe de antemano. La elección del tema es, en este caso, el motor que pone en funcionamiento la máquina literaria. Encontrar una conjugación satisfactoria entre dos términos es crucial para escribir un ensayo, y el resto del éxito depende del estilo y la inteligencia.

A pesar de enfatizar la importancia de la elección del tema —lo que podríamos definir como la intención del autor— Aira se toma la molestia de nuevamente reparar en la separación entre el autor y la obra. De hecho, si se hace la elección del tema un día antes a la escritura del texto, esa distancia será suficiente para evitar que el ensayo se contamine con las opiniones del autor:

Todo se traslada al día antes de escribir, cuando se elige el tema; si se acierta en la elección, el ensayo ya está escrito, antes de escribirse; es esto lo que lo objetiviza respecto de los mecanismos psicológicos de su autor y hace del ensayo algo más que una exposición de opiniones (Aira, 2017, pág. 65).

En este caso, estaríamos ante un procedimiento comparable con el de Roussel. La elección del tema (en Aira) sería análoga a la definición de las palabras similares (en Roussel); ambas restricciones servirían para eludir la tentación de manchar el texto con los mecanismos psicológicos del autor. Situado en el mundo 3, el ensayo es así «objetivado»: y es esta característica la que, según Aira, le concede su valor de literario.

#### 4.2.4. Alejandra Pizarnik

Cuatro conferencias pronunciadas por Aira en la Universidad de Buenos Aires en 1988 fueron publicadas como ensayos por la editorial Beatriz Viterbo. Una de estas conferencias enfocó su atención en la obra y el legado de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), quien es descrita por Aira en este ensayo como «la más grande [poeta], y la última» (Aira, 2020, pág. 107). Esta aseveración, vale la pena aclarar, no se restringe al universo de poetas mujeres.

A través de un análisis del movimiento surrealista, al que Pizarnik está inscrita, Aira reflexiona sobre la delimitación entre lo subjetivo y lo objetivo en la literatura. La introducción de conceptos generales del surrealismo, promovidos por escritores como André Breton, le sirven a Aira para resaltar lo que diferencia a Pizarnik de otros poetas, lo que la hace tan especial.

Aquí encontramos una similitud entre las conceptualizaciones de los surrealistas y las dos fases del procedimiento de escritura en la obra de Roussel, tal cual fueron descritas por Bianco (Aira, 2017, pág. 44). De forma sintética, Aira se refiere a las dos fases como el proceso y el resultado, y remarca que la utopía surrealista pretendía eliminar por completo la segunda fase de la secuencia. Juegos como el famoso «cadáver exquisito» buscan reducir al mínimo la intervención consciente del escritor, favoreciendo el dominio del azar en el acto creativo.

Aira aclara que poner en práctica esta metodología al cien por ciento no deja de ser una labor utópica. Haciendo eco de la reflexión de Bianco, quien consideraba que en el procedimiento rousseliano era crucial la presencia de «una estricta y vigilada racionalidad para transmitir esa fantasía», Aira considera que Pizarnik acierta al invertir el procedimiento surrealista, «poniendo la evaluación, el *Yo Crítico*, al mando de la escritura automática» (Aira, 2020, pág. 97).

Esta lectura de la poesía de Pizarnik es central en la tesis de Aira, quien afirma que la interpretación más frecuente de la obra de su compatriota es del todo injusta. El carácter autobiográfico de los poemas de Pizarnik y su conocida lucha con la depresión —que culminaría en un joven suicidio— desorientan a los críticos, quienes, en un análisis demasiado superficial, suelen recurrir a sentimentalismos para referirse a la argentina. Así explica su posición Aira:

Casi todo lo que se escribe sobre ella está lleno de «pequeña náufraga», «niña extraviada», «estatua deshabitada de sí misma», y cosas por el estilo. Ahí hay una falta de respeto bastante alarmante, o un exceso de confianza; en todo caso una desvalorización. Lo cual no sería más que anecdótico si no apuntara, como siempre que se usa la metáfora, a una reificación, y como tal hace obstáculo a la visión del proceso (Aira, 2020, pág. 92).

Pizarnik —cuyo principal objetivo, según el argentino, era la creación de poemas «buenos»— oculta su inversión del procedimiento surrealista al camuflarse detrás de los elementos autobiográficos. La poeta reclama la naturaleza metafórica de las emociones y los sentimientos con el objetivo de esconder esta inversión.

De cualquier manera, esta alteración no aleja completamente a Pizarnik del surrealismo. Según Aira, la invención más fecunda de este movimiento artístico es la *documentación*, la

cual fue concebida para remplazar a la *expresión*. Análogamente al rechazo de Popper al expresionismo, los surrealistas se alejan de lo que Aira define como «el modo romántico de [relacionar vida y poesía]». Pizarnik resuelve este conflicto al objetivar lo subjetivo. Su verdadera prioridad no es expresar sus emociones, sino actualizar «la exigencia de pureza» del surrealismo (Aira, 2020, pág. 93).

Aira frecuentemente halaga del movimiento surrealista su insistencia con la relevancia de la novedad en el arte. Pizarnik, respetando este precepto, emplea la combinatoria (también promovida por los surrealistas) para componer sus poemas. Según Aira, el uso que hace la argentina de los mencionados elementos autobiográficos no está relacionado con el expresionismo, sino con el deseo de mantener un nivel de calidad elevado, puro:

La exigencia de pureza en Alejandra Pizarnik se extendió a la elección de palabras y temas. [...] La poesía de A. P. está hecha exclusivamente de términos elevados o «nobles». En ella siempre se trata de la noche, la infancia, el amor, la muerte; nunca del café con leche, el cigarrillo, el colectivo. Y no podían entrar elementos nuevos. El catálogo estaba cerrado desde el comienzo (Aira, 2020, pág. 115).

La grandeza de Pizarnik, por lo tanto, reside en su capacidad para acoplar estos elementos elevados y finitos en configuraciones distintas, sin dejar de ser auténticamente creativa:

La combinatoria no se opone al anhelo de novedad, de invención, sino que es la regla que lo mueve. Para el artista, toda la innovación está en volver a crear sentido; y en que sea siempre otro sentido, a partir de los mismos elementos, no de otros (Aira, 2020, pág. 119).

Estas observaciones sobre la obra de Pizarnik, en tanto relacionadas con el movimiento surrealista, sirven a Aira para presentar una definición del arte en su totalidad, pues añade que «es la configuración de los elementos lo que hace arte, no los elementos en sí».

La interpretación de Aira de la obra de Pizarnik —controvertida en tanto opuesta a la idea generalizada sobre la producción literaria de esta poeta— resalta su concepción de la literatura, según la cual debe existir una clara diferenciación entre la obra y el autor. Esta concepción rechaza, como lo hace Popper en su filosofía, las formas y actitudes expresionistas. El enaltecimiento de la obra de Pizarnik por Aira se fundamenta en la habilidad de la poeta para objetivar incluso los elementos subjetivos que suelen relacionarse con el romanticismo.

#### 4.2.5. Edward Lear

Al analizar la muy particular obra de Edward Lear —escritor e ilustrador inglés del siglo XIX (1812-1888)— Aira nuevamente se enfoca en la creación de un procedimiento literario capaz de crear una sana distancia entre el autor y su obra. Además, a diferencia de sus reflexiones sobre Roussel o Pizarnik, la peculiaridad de los trabajos de Lear permiten a Aira llevar sus ideas aún más lejos, pues le permite presentar conceptos relacionados tanto con las posibilidades como con los límites del lenguaje.

La principal ocupación de Lear era la ilustración, a lo que pudo dedicar buena parte de su vida. El enfermizo inglés también publicó una amplia obra literaria, sin embargo, enfocada casi exclusivamente en la producción de limericks.

Los limericks son poemas de cinco versos de ritmo anapéstico, con un esquema de rimas *aabba*. Frecuentemente, el tema del poema está relacionado con alguna hazaña o anécdota conseguida o sufrida por el personaje de la composición, presentado en el primer verso y usualmente acompañado de la ciudad en la que habita. Por ejemplo:

There was an Old Person of Leeds,  
Whose head was infested with beads;  
She sat on a stool  
And ate gooseberry-fool,  
which agreed with that Person of Leeds

La traducción literal de Aira (únicamente transmitiendo el sentido del poema): «Había una vieja de Leeds, cuya cabeza estaba infestada con cuentas; se sentó en un taburete y comió jalea de grosellas, que le hacían bien a esa vieja de Leeds» (Aira, 2020, pág. 276).

Si comparamos a Lear con Roussel, encontramos nuevamente la prevalencia del procedimiento por encima del contenido en sí. La diferencia entre los dos reside en que el procedimiento de Lear es todavía más restrictivo: en su caso, las rimas deben ajustarse al formato del limerick. Esta limitante provoca, naturalmente, tramas inesperadas, inscritas dentro del género del *nonsense* (sinsentido), un género de carácter absurdo y humorístico.

Nuevamente encontramos en las reflexiones de Aira su fascinación con el procedimiento como motor único de composición, en este caso llevado al extremo:

Con el primer verso está todo dicho; lo que le suceda a ese personaje dependerá de la rima. El segundo tramo, la segunda rima, es la peripecia. El último verso, al repetir el primero, desmiente la historia; todo queda como estaba, y en realidad todo estuvo siempre como estaba: mientras sucedía el relato, todo permanecía en su lugar (Aira, 2020, pág. 249).

Desde la perspectiva de la doctrina de los tres mundos, la arbitrariedad de este procedimiento conlleva una relación de dominio del mundo 3 sobre el mundo 1. La obra en sí dicta el camino que debe seguir el autor. El intercambio de influencias entre mundos es casi completamente unidireccional. La lengua, como ente independiente (perteneciente al mundo 3), dirige las acciones y eterniza el chispazo ocurrente del autor:

Su poesía es también la de un diletante, en tanto dependía de la ocurrencia, del humor del momento, de los niños que tuviera a mano para regalársela. Pero ahí lo circunstancial cambiaba de signo. El *souvenir* del instante y la presencia adquiría una brusca eternidad al aplicarse a la topografía de la lengua y su lógica (Aira, 2020, pág. 234).

Dos elementos relacionados con la concepción filosófica de Popper pueden extraerse de este fragmento:

- La naturaleza puramente intuitiva e impredecible de la primera fase del proceso de creación de conocimiento (aquí de naturaleza artística): es la ocurrencia o el «humor del momento» lo que sirve como motor de la invención. Al igual que en el hallazgo de conjeturas en el método científico, la creatividad artística «hace uso indispensable de la intuición» (Magee, 2014, pág. 70).
- El carácter autónomo del mundo 3, aquí representado por «la lengua y su lógica». Aira emplea la palabra «topografía» para referirse al lenguaje, un término que equipara metafóricamente el elemento constitutivo del mundo 3 (el lenguaje) con el elemento constitutivo del mundo 1 (la Tierra). El delineamiento «topográfico» creado en el mundo 3 tiene la envidiable propiedad de adquirir una «brusca eternidad», que se opone al «souvenir del instante» vivido en el mundo 1. O como lo expone Popper: «Esto ilustra lo que quiero decir cuando afirmo que el mundo 3 es en gran medida autónomo, aunque sea una creación nuestra» (Popper, 2007, pág. 147).

Sin embargo, el lenguaje no existe en un vacío. La lógica que lo delimita lo conecta con «la realidad», es decir, con el mundo 1:

Lo que para el arte es «la vida», para el lenguaje es «el referente». Hagamos a un lado (pero no del todo) el sinsentido que es puramente sinsentido del lenguaje, como las ecolalias y jitanjáforas. Por lo demás, las locuras del lenguaje nunca son puramente lingüísticas porque sigue habiendo una referencia, y no podría ser de otro modo, ya que el lenguaje es eso (Aira, 2020, pág. 216).

Incluso el lenguaje humorístico o absurdo, en tanto siga cumpliendo su labor referencial — inevitable, dado que «el lenguaje es eso»—, mantendrá su nexo con las entidades a las que hace referencia. La manera en la que el lenguaje afectará al mundo 1 es completamente impredecible, pues nunca sabemos cuándo provocará un descubrimiento, el cual, por definición, es impredecible. Gracias a la plasmación del lenguaje en un texto escrito, estos potenciales provocadores de descubrimientos pueden almacenarse por un tiempo indefinido en una biblioteca o en la gaveta de un escritorio cualquiera.

A las reflexiones sobre la eternidad del lenguaje y la relevancia del procedimiento en la creación literaria provocadas por el estudio de la obra de Lear, Aira añade sus consideraciones respecto a la traducción. Evidentemente, las características formales de los limericks plantean una dificultad extra para el traductor. ¿Hasta qué punto deberá respetar el sentido (del sinsentido) y hasta qué punto respetar los mandatos formales de la forma poética?

Según Aira, «el hallazgo del formato tiene la virtud de dejar que la obra se haga sola». Por tanto, si el traductor decide conservar las rimas, «el cuento puede contarse de varios modos». Aunque esta consideración «aprieta al máximo el abrazo de la necesidad», también «estira al máximo la cuerda del azar», multiplicando así las combinaciones que potencialmente podrían convertirse en descubrimientos.

El limerick original (desde el mundo 3) influye en el traductor (que funge de intermediario, proveniente del mundo 1) durante la producción de un nuevo limerick (nuevamente en el mundo 3), el cual, notablemente, puede «materializarse» en formas variadas y potencialmente dispares. Esto es cierto para toda traducción, pero, en el caso del limerick, la flexibilidad del sentido y la restricción del formato provocan, paradójicamente, un surtido más

heterogéneo de posibilidades. La expansión del proceso de creación de poemas (un tipo de conocimiento, en el sentido popperiano) es, en el caso del limerick, particularmente fructífero.

## 5. Conclusiones

El sistema filosófico defendido por Karl Popper enfocó su atención en la definición y los alcances de la ciencia. Las consecuencias de las ideas del austriaco, sin embargo, tienen un alcance mucho más amplio. La noción del conocimiento como categoría general provocó que su racionalismo crítico pueda también ser aplicado a otras disciplinas. A pesar de no ser susceptibles a contrastaciones experimentales —como en la física o la biología—, las humanidades y las artes son también perfectamente capaces de crear conocimiento valioso para la humanidad.

Según Popper, dada la impredecibilidad de las fuentes de los descubrimientos, todas las disciplinas deben ser tratadas con la misma dosis de respeto. Por su parte, más importante que crear distinciones entre disciplinas es resaltar la significación de lo que definió como el «mundo 3». En su doctrina de los tres mundos, que no pretende ser una categorización absoluta, el «mundo 3» está poblado por los productos originados gracias a la capacidad creativa de la mente humana. Son estos productos —sin importar que sean científicos, mitológicos o artísticos— los que nos permiten autotranscender como especie. Popper resalta, oponiéndose a nociones presentadas en otros sistemas filosóficos, que los elementos del «mundo 3» existen de forma autónoma. El conocimiento, de cualquier tipo, es un ente objetivo, en tanto separado de la maquinaria que lo produce: en el caso de los humanos (el único caso conocido), esto significa que el conocimiento puede existir de forma completamente independiente respecto al sujeto cognoscente, el cual se sitúa en otro mundo, el «mundo 2».

El proceso para adquirir conocimiento, según Popper, invariablemente sigue una secuencia en la que se suceden el planteamiento de conjeturas y la búsqueda de refutaciones. Este proceso siempre tiene como objetivo resolver algún problema, y la resolución del problema siempre es parcial, dada la imposibilidad de verificar cualquier conjetura al cien por ciento. El primer paso del proceso siempre tiene un carácter intuitivo, lo que niega los preceptos filosóficos del positivismo, que supone la posibilidad de adquirir conocimiento tautológico a través de los sentidos. Según Popper, todo conocimiento es conjetural y es susceptible de ser refutado.

Relacionando las consecuencias de las ideas de Popper con las concepciones sobre la creación literaria de César Aira encontramos relevantes puntos de concordancia.

La obra literaria de Aira está caracterizada por su amplitud y su heterogeneidad. Naturalmente, la actitud peculiar del autor provocó mucha curiosidad en lectores y críticos. Ante los cuestionamientos respecto a su enfoque artístico, Aira responde usando ocasionalmente conceptos que presentan correspondencias con las teorías filosóficas de Popper. Aira explica que su preferencia por publicar una novela corta tras otra responde a un proceso que denomina la «huida hacia adelante». Este proceso es, en términos popperianos, un proceso de creación de conocimiento (a través del arte, en este caso). Las explicaciones que Aira utiliza para describir su «huida» dan cuenta de una equiparación con el proceso de búsqueda de soluciones de Popper, siendo ambas concepciones parte de un ciclo en perpetuo crecimiento en el cual no se puede identificar un final aparente.

Además de la relación entre la filosofía de Popper y la proclividad de Aira a la publicación desenfrenada, la obra ensayística del autor argentino da cuenta de otros paralelismos con el racionalismo crítico. Los dos puntos de encuentro más notables son la importancia que le da Aira a la inventiva en la producción literaria y su rechazo al psicologismo y al expresionismo.

Usando como ejemplo a algunos de sus autores predilectos, Aira resalta el valor de la invención en la literatura. En este contexto, aprecia particularmente a los escritores vanguardistas que crearon procedimientos para alejarse de su «miseria psicológica» y así crear productos más ingeniosos. Estos escritores, según Aira, al imponerse restricciones formales, se liberan de sí mismos y pueden dar rienda suelta a su creatividad.

En oposición, Aira critica negativamente a los escritores de la «buena literatura», autores que hacen un esfuerzo excesivo por representar sus ideas premeditadas en las obras que producen. Si exploramos estas ideas desde la perspectiva popperiana, el error que cometen estos escritores «respetables» es su incapacidad para aceptar la autonomía del «mundo 3». A su vez, esta insistencia por «materializar» sus intenciones en la obra literaria impide que los escritores de la «buena literatura» se beneficien de la influencia que tiene la obra misma (desde el mundo 3) sobre el autor durante el proceso de escritura, algo que frecuentemente da pie a nuevos descubrimientos. La explicación que da Popper para rechazar el movimiento expresionista en el arte en general tiene claras similitudes con las justificaciones que expone Aira para valorar negativamente a estos autores.

Finalmente, la filosofía de Popper —que define el proceso de adquisición de conocimiento como un proceso evolutivo— considera que el punto de quiebre que distingue entre la evolución de todas las demás especies y la de los humanos fue la adquisición del lenguaje. De forma similar, Aira reconoce la relevancia del lenguaje como el único medio capaz de desplegar la inteligencia humana en todo su esplendor.

## 6. Limitaciones y prospectiva

Como menciona Magee en su libro dedicado a Popper, existe un sinnúmero de aplicaciones de la filosofía del austriaco que no han sido exploradas. Se ha podido constatar que, en el terreno de lo artístico, la cantidad de trabajos académicos que parten de un enfoque popperiano es muy escasa, sobre todo si la comparamos con otras áreas del conocimiento. Los niveles de análisis de obras literarias —como el que se presenta en esta tesis— sin duda podrían alcanzar límites más profundos de darse una proliferación de interpretaciones rigurosas del trabajo de Popper y su aplicabilidad al campo artístico.

La mención de algunos autores, cuyas obras son calificadas negativamente por Aira, conduce naturalmente a la posibilidad de hacer un análisis de sus trabajos literarios desde la perspectiva presentada en esta tesis. Por ejemplo, se podría cuestionar hasta qué punto la obra de Ernesto Sábato realmente carece o no de un carácter inventivo.

Durante el relevamiento de información, se encontraron elementos dignos de análisis en algunos libros de ficción de Aira. Por limitaciones de tiempo, se eligió no profundizar en este aspecto, dada la complejidad de las tramas y la percibida necesidad de extender algunos de los conceptos presentados por Popper para establecer las relaciones entre las doctrinas filosóficas objetivistas y las obras literarias del autor argentino.

Al no existir ninguna mención explícita que relacione directamente a Aira con Popper, no se puede concluir que el argentino haya planteado las ideas presentadas en esta tesis de forma intencional, o que, de leer las conclusiones aquí expuestas, estaría de acuerdo con ellas.

## Referencias bibliográficas

- Aira, C. (7 de Enero de 1988). *Clarín*, págs. 1-2.
- Aira, C. (23 de Mayo de 1989). *El ciudadano. Periódico de los martes.*, pág. 19.
- Aira, C. (27 de Junio de 1991). *Clarín*.
- Aira, C. (1992). *La Maga. Noticias de cultura.*, pág. 21.
- Aira, C. (1997). *Taxol: precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg.
- Aira, C. (2001). *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori.
- Aira, C. (2008). *Las aventuras de Barbaverde*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Aira, C. (2012). *El congreso de literatura*. Random House Mondadori.
- Aira, C. (2014). *Biografía*. Argentina: Dedalus.
- Aira, C. (2017). *Evasión y otros ensayos*. Literatura Random House.
- Aira, C. (2020). *Cuatro ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, C. (3 de Mayo de 2021). César Aira: condenado a vivir ahí. (A. Pauls, Entrevistador) Penguin Libros. Obtenido de <https://www.penguinlibros.com/es/revista-lengua/entrevistas/entrevista-Cesar-Aira-Alan-Pauls>
- Born, M. (1949). *Natural Philosophy Of Cause And Chance*. Oxford: Clarendon Press.
- Carrillo, F. (2017). La máquina de César Aira. *Chasqui*, 241-255.
- Contreras, S. (2004). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Eccles, J. C. (2015). *The Self and Its Brain: An Argument for Interactionism*. Routledge.
- Eco, U. (2001). *Cómo se hace una tesis*. (L. Baranda Areta, Trad.) Barcelona: Gedisa.
- Eribon, D. (1991). *E. H. Gombrich: A Lifelong Interest*. Londres: Thames and Hudson.
- Laddaga, R. (2005). Las vueltas de César Aira. *Hispanic Review*, 73(3), 371-373.
- Licata, N. (2022). Simple como un juego de niños. *Cuadernos del CILHA*(36), 1-40.
- Magee, B. (2014). *Popper CB: Popper*. Routledge.
- Magnus, A. (2019). *Ideario Aira*. Penguin Random House Grupo Editorial.

- Naraniecki, A. (2016). Karl Popper on the Unknown Logic of Artistic. *Culture and Dialogue*, 263-282.
- Platón. (2021). *Diálogos de Platón: Apología de Sócrates; El Banquete; Fedón o del Alma y Fedro*.
- Popper, K. (1953). Language and the Body-Mind Problem. *Proceedings of the 11th International Congress of Philosophy* (págs. 101-107). VII.
- Popper, K. (1957). *The Poverty of Historicism*. Londres: Routledge.
- Popper, K. (1962). *La lógica de la investigación científica*. (V. Sánchez de Zavala, Trad.) Madrid: Tecnos.
- Popper, K. (2002). *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. Routledge.
- Popper, K. (2005). *Sociedad Abierta, Universo Abierto: Conversacion Con Franz Kreuzer*. Madrid: Tecnos.
- Popper, K. (2007). *Conocimiento objetivo: Un enfoque evolucionista*. (C. Solís Santos, Trad.) Madrid: Tecnos.
- Riveiro, M. B. (2019). César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor. *Trabajo y sociedad*, XX(33), 83-101.
- Vila-Matas, E. (2015). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Debolsillo.