

INSTITUTO MEXICANO NORTEAMERICANO
DE RELACIONES CULTURALES



**El escritor como artífice de lo caótico: un estudio de dos
obras de César Aira a través de la teoría del caos**

Tesis que para optar al grado de
Maestro en Estudios Literarios y Musicales

Presenta:
Mayela Deveze Villarreal

Asesor:
Dr. Ómar Vargas Robayo

Monterrey, Nuevo León.

Julio de 2022.

Índice

Introducción.....	4
CAPÍTULO I. La teoría del caos.....	9
1.1 Marco teórico: algunos rudimentos de la teoría del caos.....	9
1.2 El caos y el posmodernismo.....	15
1.3 El caos en la literatura.....	16
CAPÍTULO II. El procedimiento vanguardista de César Aira: influencias del autor.....	22
2.1 El estudio del continuo en la obra de Aira.....	28
2.2 Aproximaciones desde el caos a la obra airiana.....	32
2.3 La relación arte-ciencia en la obra y procedimiento de Aira.....	35
CAPÍTULO III. La teoría del caos y el mundo airiano.....	41
3.1 Estudio de <i>La costurera y el viento</i>	41
3.1.1 El narrador fractal: múltiples ficcionalizaciones de César Aira.....	42
3.1.1.1 El narrador-escritor: artífice caótico.....	43
3.1.1.2 El narrador-personaje: reinterpretaor de la memoria.....	44
3.1.2 El continuo y la causalidad.....	45
3.1.2.1 Efecto mariposa.....	46
3.1.2.2 La Patagonia: atractor extraño.....	48
3.1.2.3 Olvido y miedo: impulsos y transformaciones.....	50
3.1.3 El caos como generador de ideas en el proceso de creación.....	53
3.1.3.1 Motivos que conectan a otras obras de Aira.....	54
3.1.3.2 Referentes de la obra airiana.....	60
3.2 Estudio de <i>Las conversaciones</i>	62
3.2.1 El narrador analítico y los planos de interpretación.....	62
3.2.1.1 Plano real.....	63
3.2.1.2 Plano ficticio.....	64
3.2.1.3 La representación y el lenguaje.....	65
3.2.1.4 El recuerdo: el canal del continuo.....	67
3.2.2 Verosimilitud y causalidad.....	68
3.2.2.1 ¿Quién le cortaba el pelo a un peluquero?.....	69
3.2.3 Fragmentación y constructivismo.....	70
3.2.4 Interpretación individual: Principio de incertidumbre.....	71
3.2.5 Probabilidades: teoría del error.....	72

Conclusiones.....74
Bibliografía.....77

Introducción

En la contraportada del libro *Continuación de ideas diversas*, César Aira escribe:

Las ideas nunca son del todo ideas, y nunca son todas las ideas. Recortadas en forma de ocurrencias, recuerdos, anécdotas, chistes y otros mil azares del discurso, materia inagotable de la Asociación, siempre habrá una más, distinta pero parecida, y otra, como para dar la vuelta al mundo del pensamiento.

El mundo del pensamiento es una fuente inagotable de ideas. Y para Aira sus novelas son justamente eso: una idea tratando de justificar otra idea. Si bien su prolífica obra nos remitirá a muchos y distintos escenarios irreales, extraños e incluso fatídicos, el autor siempre encierra en su procedimiento lo que él llama una “huida hacia delante” o, para entender mejor, lo que el mismo título de esta obra propone: una continuación, un flujo de ideas.

El continuo -que es también una idea en sí misma- remite a un mundo donde todo es fluidez y conexión. Y, así como lo menciona Aira, puede referirse al mundo del pensamiento, en donde las ideas en este caso fluyen y se conectan por asociación. Pero, así como esto ocurre a un nivel mental, el autor también es capaz de proyectar esta continuación en su propia obra. De hecho, Aira ha encontrado en esta proyección su propio procedimiento, el cual describe un poco en su texto *Ars Narrativa*:

Mi estilo de “huida hacia delante”, mi pereza, mi procrastinación, me hacen preferible este método al de volver atrás y corregir; he llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva. Más que eso: encontré en este procedimiento el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas con un tiempo orgánico... (*Ars Narrativa 2*).

Para comprender lo anterior, no se puede omitir que para Aira el escritor es justamente el que escribe, lo que lo conduce hacia la idea de que al escribir una novela “no tan bien (o mejor, haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer” (*Ars Narrativa 2 - 3*). El punto siempre es *continuar* escribiendo.

Es justo por este inusual procedimiento y su vasta producción que el autor ha sido muy difícil catalogar ante la crítica literaria¹. A pesar de ello, los estudiosos de su obra pudieron

¹ Según comenta Gwyn Bouwman, la obra de Aira es descrita como “inclasificable”. Incluso, como también lo apunta Raillard, se tiende a etiquetar a los escritores argentinos contemporáneos de dos formas: “los de Piglia y los de Aira” (5).

advertir y analizar sus novelas a partir de lo que llaman una literatura del continuo². Para Sandra Contreras, quien estudió el mundo airiano en sus novelas publicadas a partir de 1987 (encontrando en *La liebre* el punto de inflexión en donde se cristalizan los mecanismos de su procedimiento) e inicios del 2000, esta continuidad se advierte a través de distintos elementos de sus novelas, entre ellos el efecto de catástrofe, la prolongación, la precipitación en el desenlace, la alternancia de velocidades relativas, entre otros que se detallarán más adelante. De la misma forma, Margarita Remón Raillard en su tesis *César Aira o la literatura del continuo* distingue esta característica como la central en la obra de Aira en tres distintos niveles: estructural, discursivo y de la escritura misma de la novela. Al igual que con Contreras, Remón Raillard partirá de la idea de continuidad para estudiar 8 novelas del escritor y desdeñar en ellas los elementos que producen esta sensación de fluidez y seguimiento. Estos elementos, precisamente, tienen que ver con la noción de continuidad que se analizará en esta investigación.

Dicho lo anterior, este trabajo tiene la finalidad de seguir estudiando la característica del continuo, sin embargo, se pretende enfocar la idea de continuidad y su relación con la teoría del caos de manera general en sus obras y específicamente en las novelas *La costurera y el viento* (1994) y *Las conversaciones* (2007). Se piensa que esta teoría es una vía apropiada para aproximarse a la lectura del mundo airiano, pues, como se demostrará a lo largo de esta tesis, algunos elementos de esta, como la propia noción de caos, el continuo, los fractales y los atractores extraños, pueden verse representados en su narrativa y ser parte constitutiva de ella.

Aunque en primera instancia el concepto de caos se asocia con procesos extremadamente descontrolados y desordenados, en ciencia este término está vinculado de manera directa al fenómeno de la sensibilidad extrema a las condiciones iniciales de un evento determinístico en apariencia, esto es, del que se espera una relación convencional de causa y efecto. Es decir, lo que hoy se conoce como “el efecto mariposa”, el cual implica que un leve cambio en ciertas condiciones iniciales muy específicas y complejas en un evento o sistema cualquiera harán que se produzcan resultados incontrolables y que sea extremadamente difícil establecer un hilo de acontecimientos que nos lleven a un desenlace en particular: el aleteo de una mariposa en un lugar puede provocar un tornado en otra parte del mundo. Sin embargo, y de manera paradójica, estudios en disciplinas relacionadas con la termodinámica o la meteorología, por ejemplo, han conducido a establecer que aunque los procesos caóticos son

² Principalmente, lo expresan así en sus tesis doctorales Sandra Contreras y Margarita Remón Raillard, sin embargo, apuntan hacia diferentes obras.

prácticamente impredecibles, pueden estudiarse y analizarse para reconocer que pueden generar un patrón, es decir, un orden. En otras palabras, es posible generar orden a partir del caos. La presente propuesta pretende apuntar esos patrones en la narrativa de Aira e indagar su obra no solo como una composición de historias surreales, catastróficas o extremadamente imaginativas, sino como este continuo que se establece desde la forma en que el mismo autor concibe su escritura y proceso creativo y que remite a un proceso de naturaleza caótica.

Para lograr el objetivo, el presente estudio se dividirá en tres capítulos. Primeramente, se realizará un recorrido histórico-científico que nos dirija hacia la teoría del caos para así indagar en los conceptos que serán útiles para llevar a cabo la investigación, entre ellos: caos, continuidad, atractor extraño, determinismo, azar y fractales, con el propósito de esclarecer sus significados e implicaciones para posteriormente aplicarlos en la obra de Aira. Dado que estos conceptos se desarrollan formalmente en la segunda mitad del siglo XX, no se puede dejar a un lado el surgimiento del posmodernismo como concepto y filosofía. Por lo tanto, se revisará su relación con la teoría del caos a través de Jean-François Lyotard, uno de sus primeros expositores, en su texto *La condición posmoderna*. Especialmente a través del capítulo “La ciencia postmoderna como investigación de inestabilidades”, se profundizará en cómo la característica de imprevisibilidad es compartida en la visión de la postmodernidad y la teoría del caos. Sin embargo, esto solo es hecho por Lyotard de una manera metafórica, puesto que en la teoría del caos también se puede hablar del caos determinista. Esto es de relevancia también porque Aira es en ocasiones catalogado como un escritor postmoderno. Para concluir con el capítulo, se cree que es muy importante resaltar el papel del caos en el ámbito literario, por lo que se pretende dar un panorama general de cómo se ha utilizado esta teoría en la producción y estudio de textos literarios. Cabe aclarar que no se pretende establecer una influencia directa entre una y otra, sino señalar las similitudes o diálogos que comparten debido a los contextos culturales e históricos en los que se desarrollan, tal como sucede con la simetría que se presenta, por ejemplo, entre la percepción de la complejidad entendida desde el caos y las ideas postestructuralistas.

Una vez establecido lo anterior, dada la amplia producción del escritor, se pretende aproximarse a ella de una manera general a través del caos y la geometría fractal, pues la propuesta de Aira es continua de una forma tan natural que es difícil constatar sus fronteras. Las repeticiones, causalidades, sucesos impredecibles y motivos repetitivos en su obra nos dirigen no solo a un proceso de continuidad, sino a un proceso caótico que se repite en sus novelas y concentra la misma información. Como bien lo señala Ariel Magnus en el prólogo de su ideario antes mencionado: “Las referencias cruzadas y la agrupación de ideas con un

mismo tema que aparecen en libros diferentes muestran sin embargo que, por más que se las extrapole y se las desorganice, conforman un universo con sus propias leyes, empezando por la de la inversión” (Magnus 7).

Así las cosas, en el segundo capítulo se pretende profundizar en el procedimiento de escritura de Aira y la relación que establece con las vanguardias y su noción sobre el arte, con el fin de abrir un panorama para comprender mejor la concepción del autor con respecto a su propia creación literaria, además de ver cómo está vinculada a cuestiones que tradicionalmente se acercan más a la ciencia que a la literatura. Así, en este apartado se explorarán las principales figuras que tiene Aira como inspiración, como lo son Raymond Russel, John Cage o Marcel Duchamp, entre otros. La importancia de indagar en este aspecto recae en que Aira reconoce su propio arte como vanguardista -a pesar de ya estar en el siglo XXI-, y los paralelismos que presentan las experimentaciones artísticas con las revoluciones científicas del siglo XX no deben pasar desapercibidas en este estudio. En este caso específico, llama la atención la influencia que las ideas de Henri Poincaré, antecesor de la teoría del caos, tuvieron en la concepción del arte de Marcel Duchamp, artista que es una influencia directa en el arte del propio Aira. La figura de Roussel es también primordial pues, al incluir en su arte un procedimiento o no solo “inspiración” -eso que muchos piensan es el ingrediente que compone el arte- suscitó la experimentación en el lenguaje y la literatura de una manera más automatizada. También en este capítulo se profundizará la idea del continuo a través de lo propuesto por las estudiosas ya mencionadas, Contreras y Remón Raillard. Indagar exhaustivamente en esta idea es primordial para después comparar el papel que juega la continuidad en la teoría del caos y la geometría fractal. Por último, se incluye también una recopilación de trabajos que tratan, aunque de manera indirecta, la teoría del caos como vía de interpretación y aproximación a la obra airiana.

En el último capítulo se revisarán las características específicas de cada una de las novelas elegidas para estudiarlas y complementarlas a partir del concepto del caos y sus implicaciones. En la primera de ellas, *La costurera y el viento*, se parte de la función del narrador como generador de caos, así como las características que comparte con la idea de fractalidad, pues se presentan distintos planos de narración que vale la pena señalar. Gracias a este elemento se vislumbra un proceso caótico, pues este describe en un comienzo que pretende escribir una novela -que es la que se está leyendo- y hace énfasis en la encadenación de sucesos que, irónicamente, no tiene pensados en un inicio. En este sentido, se pretende retomar la idea de continuidad y su relación con la causalidad y lo impredecible, la cual nos permite dar seguimiento a esta sucesión y su desarrollo caótico a lo largo de la novela. La concepción de

atractor extraño será también de relevancia para comprender los espacios de la novela y su función en la fluidez y velocidad de la narrativa. Asimismo, se tomarán ciertos elementos, como motivos y referencias, que funcionan como conectores al interior y exterior de la obra y que nuevamente remitirán a la idea del continuo y la creación de una literatura que es creadora de su propia referencia.

En cuanto a *Las conversaciones*, uno de los puntos de partida será también el narrador, pero en este caso por la singularidad de analizar muy detalladamente la conversación que tuvo antes con su amigo y establecer con ello diferentes planos de interpretación que juegan entre la realidad y la ficción. La idea desarrollada en esta narración podría asemejarse a la propuesta de una fractalidad, pues se propone un modelo fragmentario en donde el continuo se da a partir de un canal específico y se juega con la representación e interpretación de los hechos en cuanto a probabilidades y visiones individuales. Esta novela es un vistazo hacia la complejidad de establecer una sola línea de acontecimientos e interpretación, pues ahonda en el error y la capacidad de establecer verosimilitud entre los hechos. Asimismo, este es también un ejemplo muy importante de continuidad por los planos que propone, así como la dificultad que entraña descifrarlos en la narración y en este mundo del pensamiento que tanto inspira a Aira.

A través de lo expuesto anteriormente, se pretende que este estudio amplíe la investigación de la teoría del caos en el ámbito literario y de manera específica en el estudio de la obra de Aira, pues, siendo esta tan compleja, es importante tratar de comprenderla desde distintas perspectivas. Así, se espera lograr subrayar la importancia de la relación arte-ciencia y su repercusión en el proceso de creación, recepción y concepción de la literatura, pues más allá de ser contrarias, en un mundo donde sobresale el caos, deben procurarse soluciones interdisciplinarias.

Capítulo I: La teoría del caos

1.1 Marco teórico: algunos rudimentos de la teoría del caos

Es difícil entender el caos desde el punto de vista científico si no se visualiza o conoce el desarrollo de la ciencia a través de la historia e incluso su relación con la filosofía y el pensamiento. Por ende, a continuación, se parte desde unos siglos atrás para que los conceptos relativos a la teoría del caos puedan ser entendidos de la mejor manera.

Parece poco creíble pensar que hasta solo hace menos de 100 años todo se creía como determinado y predictivo, lo cual era un acierto y un respiro para la ciencia (claro, siempre y cuando las leyes con las que contaban se pudieran aplicar en cualquier circunstancia), aunque no así para el problema que le planteaba a la filosofía y el fundamento de la libertad. Para comprender mejor, es necesario remontarse a los descubrimientos de Isaac Newton (1643 - 1727) y sus aportaciones relativas al movimiento de los cuerpos celestes. Estos fundamentos se conocen como las leyes de la mecánica clásica, las cuales, basadas en la fuerza gravitatoria, permiten calcular con toda precisión la trayectoria futura de un cuerpo siempre y cuando se conozcan las fuerzas que actúan sobre él, además de su posición y velocidad iniciales. Esto es lo que se conoce como determinismo científico (Pérez 7). Siguiendo esta línea de pensamiento, la ciencia sería capaz de predecir de manera acertada el futuro del universo, pues el que un suceso sea determinado significaba que podía ser también predictivo. Esta creencia imperó durante los siglos XVII, XVIII e incluso en la mayoría del XIX. A la vista de cualquier perturbación en las predicciones, es decir, que no fueran del todo exactas aún y cuando se cuenta con una ley que teóricamente las rige, se proponían diferentes soluciones. El mismo Newton, por ejemplo, explica estas perturbaciones en el movimiento de los astros a partir de la ley de gravitación, donde el Sol ejerce la mayoría de la fuerza debido a su masa, pero cualquier otro cuerpo podría también hacerlo, aunque fuera de manera minúscula. Con el tiempo, esto provocaría que los planetas no se movieran exactamente en elipses o que incluso no recorrieran dos veces la misma órbita (Madrid 4). Sin embargo, influido por un pensamiento predominantemente religioso, propio de una época en la que el papel de la Iglesia es muy fuerte, se acude también a la omnipotencia de Dios para explicar que estas perturbaciones son mínimas y no representan mayor problema para la estabilidad del sistema, pues la perfección de esta divinidad permite que cada cierto tiempo el cuerpo celeste retome su órbita en la elipse y de esa manera se recupere el orden establecido. Aunque no se menciona de forma directa, se puede hacer la inferencia a partir de lo que comenta Newton en el *Escolio general* de su tercer libro en *Principia* (1687):

Los seis planetas principales giran en torno al Sol en círculos concéntricos al Sol, con la misma dirección de movimiento y aproximadamente en el mismo plano. Diez lunas giran en torno a la Tierra, Júpiter y Saturno en círculos concéntricos, con la misma dirección de movimiento, en los planos de las órbitas de los planetas muy aproximadamente. [...] Con este tipo de movimiento los cometas pasan rápida y fácilmente por las órbitas de los planetas, y en sus afelios, cuando sus movimientos son más lentos y se detienen por más tiempo, distan entre ellos inmensamente, para que sea mínima la atracción mutua. Tan elegante combinación de Sol, planetas y cometas sólo pudo tener origen en la inteligencia y poder de un ente inteligente y poderoso. [...] Y para que los sistemas de las fijas no caigan por la gravedad uno sobre otro, él los habría colocado a inmensas distancias uno de otro (Newton 586).

Por supuesto, esta no era una respuesta satisfactoria para otros científicos e incluso filósofos de la época. Pierre-Simon Laplace (1749 - 1827) fue un astrónomo y matemático francés que se dedicó a estudiar en detalle el movimiento de los planetas con la finalidad de descubrir si esas perturbaciones que ejercían unos sobre otros romperían con este orden o si, a largo plazo, podrían realmente llamarse estables. Esta incógnita la estudió a partir del movimiento de Júpiter y Saturno, pues “según medidas de la época, Júpiter se aceleraba poco a poco [...] (y) a su vez, Saturno iba desacelerándose” (Pérez 17). Siguiendo los estudios de Newton, Laplace pudo demostrar que estas variaciones eran consecuencia de una atracción mutua entre los cuerpos y, sobre todo, que había una periodicidad en su comportamiento: “cada 450 años la situación se revertiría y era Júpiter el que se frenaba y Saturno el que se aceleraba. A los 900 años ambos volvían a su posición inicial” (Pérez 18). En contraposición con la respuesta de Newton, Laplace no necesitó de la figura de Dios para explicar este enigma y, lo más importante, es que esta respuesta incitaba a reforzar la idea del determinismo puro (todas las cosas suceden por causa-efecto) y que con la información exacta sobre el estado de cualquier cuerpo y las condiciones en que se encuentre en un momento determinado sería suficiente para conocer su pasado y su futuro, incluso pasando siglos. Así lo expresa en su *Ensayo filosófico sobre las probabilidades* (1820):

Hay, pues, que considerar el estado actual del universo como efecto de su estado precedente y como causa del que lo sucederá. Una inteligencia que en un determinado instante pudiera conocer todas las fuerzas que impulsan la naturaleza y la respectiva posición de los seres que la componen y que, además tuviera la suficiente amplitud para someter esos datos al análisis, incluiría en una sola fórmula los movimientos de los

mayores cuerpos del universo y los más ínfimos átomos; nada le escaparía y tanto el pasado como el futuro estarían en su presencia (Laplace 8).

A pesar de que durante mucho tiempo se pensó que Laplace estaba en lo cierto, a mediados del siglo XIX se retomó la investigación para revisar si las perturbaciones más pequeñas entre los cuerpos celestes no podrían cambiar el rumbo de la predicción. Es aquí donde entra Henri Poincaré (1854 - 1912), quien, después de esta larga introducción, sentaría las bases para lo que posteriormente se estudiaría lo que hoy se conoce como la teoría del caos.

Poincaré fue un matemático francés que ganó popularidad por dar una respuesta al problema de los tres cuerpos³, el cual era una continuación de las preocupaciones de Newton sobre las perturbaciones gravitatorias y la solución cuestionable de Laplace: ¿es realmente el Sistema Solar estable? A través de sus estudios, Poincaré se dio cuenta de dos cosas: se pueden encontrar trayectorias regulares, a las cuales se les podían realizar aproximaciones suficientemente buenas; y trayectorias no regulares, con un movimiento aleatorio, que impedían resolver el problema (Pérez 20). Aunque parece una respuesta poco satisfactoria, este descubrimiento permitió concebir la ciencia de otra manera: a pesar de que sí puede haber determinismo (entendido como predictibilidad) si se conocieran las condiciones iniciales de cualquier cuerpo o sistema, tal como mencionaba Laplace, establecer estas condiciones es sumamente complicado, ya que no se podía dar una solución analíticas que tomara en cuenta un intervalo infinito de tiempo. Así lo describe él mismo en su libro *Ciencia y método* (1908):

Una causa muy pequeña que se nos escapa determina un efecto considerable que no podemos ignorar, decimos entonces que este efecto es debido al azar. Si conociésemos las leyes de la Naturaleza y la situación del Universo en el instante inicial, podríamos predecir con exactitud la situación de este Universo en un instante ulterior. Pero aun cuando las leyes naturales no tuvieran más secretos para nosotros, no podríamos conocer la situación inicial más que *aproximadamente*. Si esto nos permite prever la situación ulterior con *la misma aproximación*, es todo lo que necesitamos, decimos entonces que el fenómeno ha sido previsto, que es regido por las leyes. Pero no acaece siempre así, puede suceder que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales engendren muy grandes en los fenómenos finales; un pequeño error sobre los primeros produciría un error enorme sobre los últimos. La predicción se ha vuelto imposible y nos encontramos con el fenómeno fortuito (Poincaré 58).

³ El problema de los tres cuerpos “consiste en encontrar las trayectorias de tres cuerpos masivos sometidos a mutua atracción gravitatoria” (Pérez 19).

Sin llamarlo aún así, Poincaré estaba describiendo lo que se conoce ahora como *caos*, una extrema sensibilidad a las condiciones iniciales que no nos permiten predecir el desarrollo o futuro del objeto de estudio al que se aplica, pues, cualquier error, aunque mínimo, en el cálculo de estas condiciones, pueden llevar a escenarios sumamente diferentes con el paso del tiempo.

De esta forma, antes de seguir indagando en el caos, es importante apuntar dos cuestiones a partir de lo propuesto por Poincaré: en primer lugar, ya no se puede hablar de un determinismo total, pues no podríamos calcular las condiciones iniciales de cualquier cuerpo o sistema de manera exacta. Esta conjetura obligaría a la ciencia a separar los términos de determinismo y predictibilidad, pues, a pesar de que sí puede existir una causalidad entre los hechos, no significa que se puedan predecir (al menos hasta lo que se ha descubierto al momento), ya que, al agregar más de dos variables, el cálculo se vuelve sumamente complejo. Por otro lado, en cuanto a los fenómenos que en algún momento se les pudo haber atribuido al azar (como el clima), se pensaría que no son necesariamente de carácter aleatorio, sino que no se han encontrado las leyes que rigen su procedimiento ni se han podido hacer los cálculos exactos para dar una predicción precisa. Como el mismo Poincaré lo comenta: “El azar no es más que la medida de nuestra ignorancia” (Poincaré 56). Al no poder establecer condiciones exactas o regulares, se abre también paso al desarrollo de la ciencia de las probabilidades y la estadística⁴.

Ahora bien, las ideas de Poincaré pasaron desapercibidas por unos cuantos años. Esto podría deberse a dos razones: el descubrimiento de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad, que fueron el foco de atención durante la primera mitad del siglo XX; y, además, la falta de medios tecnológicos para desarrollar estos cálculos, que posteriormente facilitaría la llegada de los ordenadores (Ruelle ctd. en Madrid 7).

Aunque sus ideas tardaron en recibir continuación, varios estudiosos siguieron trabajando sobre la propuesta de Poincaré, entre ellos, en la tradición americana, Stephen Smale y George Birkhoff; en la tradición rusa, Andréi Kolmogórov y Vladimir Arnold. Sin embargo, por las cuestiones que trata este trabajo de investigación, se pasará directamente a los descubrimientos en meteorología de Edward Lorenz (1917 - 2008), quien populariza el

⁴ Aunque no corresponde a este trabajo, es importante agregar que los estudios que realizaron Maxwell y Boltzman en termodinámica al analizar los mecanismos ocultos presentes en el gas para explicar las propiedades a nivel macroscópico hacen uso de la estadística y gracias a ella pudieron estudiar el fenómeno y su complejidad para deducir el principio de que la energía del gas se distribuye uniformemente entre las partículas que lo componen. En este sentido, “hacen emerger el orden del caos, pues las regularidades observadas en el nivel macroscópico provienen de la incapacidad que tenemos para predecir las trayectorias individuales de los átomos” (Schifter 17). Así mismo, con el estudio de la mecánica cuántica y específicamente con el principio de incertidumbre de Heisenberg, el cual postula que “no se puede medir al mismo tiempo la posición y la velocidad de una partícula” (Schifter 18), se remite nuevamente hacia el caos, pues esta incertidumbre no permitiría hacer ninguna predicción.

concepto del caos a partir del efecto mariposa (“¿el aleteo de una mariposa en Brasil puede provocar un Tornado en Texas?”).

En 1963, en el MIT, Lorenz estaba interesado en entender la dinámica atmosférica tomando como base las ecuaciones que rigen los procesos atmosféricos. Con la ayuda de un ordenador, ideó una forma de discernir si el enfoque estadístico y el dinámico podían ser equivalentes. A partir de un sistema simplificado de ecuaciones, pero cuyas soluciones tuvieran suficiente variabilidad, utilizó un ordenador para resolver las ecuaciones y generar una solución numérica suficientemente larga, que permitiera valorar la capacidad de predicción a mediano y largo plazo (Pérez 40). En esta pequeña atmósfera de juguete, empezó a notar algunos comportamientos peculiares, patrones que se reproducían con más frecuencia que otros. Así pues, con el fin de examinar más a detalle algunas variables, Lorenz decidió repetir algunos cálculos introduciendo nuevamente las cifras: para su sorpresa, los resultados que arrojó el ordenador no tenían nada que ver con los anteriores. Se percató de que los números introducidos no eran del todo iguales a los que puso en primera instancia (la variabilidad era por la cantidad de cifras introducida). De esta manera, se hacía una comprobación de la gran sensibilidad a las condiciones iniciales, pues los estados finales resultan completamente diferentes: “dos estados iniciales muy similares podían evolucionar de modo radicalmente distinto” (Madrid 9). Para explicar mejor este descubrimiento, Lorenz propone la siguiente incógnita: “¿el aleteo de una mariposa en Brasil puede provocar un tornado en Texas?”. Tomando en cuenta lo dicho previamente y según lo que el matemático señala, no puede afirmarse ni negarse tal condición puesto que hay múltiples variables que componen la realidad -entre ellos, por ejemplo, el batir de las alas de una mariposa- y que afectan los pronósticos meteorológicos, pero asegura que cometer pequeños errores en los cálculos puede variar las predicciones en un muy pequeño lapso de tiempo (Lorenz 2 - 3). Esto muestra el rasgo más representativo del caos determinista.

Dicho lo anterior, se desprende una consecuencia: lo que definimos como caótico, en primera instancia, parece ser un escenario aleatorio. Sin embargo, estudiándolo de manera detallada, nos daremos cuenta de que no lo es, debido a que hay patrones y reglas que explican su comportamiento. Esto es relevante porque, a pesar de que normalmente se asocia la palabra caos con procesos descontrolados de manera extrema, es posible generar orden a partir del caos.

Gracias a la experimentación de Lorenz, también pudo percatarse de que las trayectorias de los sistemas⁵, en un gran intervalo de tiempo, son atraídas a una situación donde “vaga(n) indefinidamente en torno a una zona limitada del espacio” (Pérez 96). Esta zona o singularidad recibe el nombre de atractor extraño. Así también lo explica Pérez:

El atractor extraño representa un estado estable del sistema en cuestión. Las trayectorias van hacia él y, una vez que llegan, permanecen ahí. En un sistema caótico que muestre un atractor extraño, un estado inicial cualquiera no tiene por qué pertenecer al atractor, pero al evolucionar se le acerca cada vez más y termina en él (Pérez 96).

De esta forma, se podría decir que, a pesar del comportamiento caótico de un sistema, cuando llega a este atractor comienza a presentarse un comportamiento ordenado.

A partir de todo lo anterior, se puede concluir que el caos no es un término para describir desorden ni tampoco azar, sino que, si se analiza correctamente, se encontrarán patrones y periodos de orden. Curiosamente, incluso puede decirse que tienden a autoorganizarse. En ese sentido, puede hablarse de orden y fluidez a pesar de utilizar un término que alude coloquialmente al descontrol.

Hasta este punto ya se ha hablado de determinismo, azar, caos y atractores extraños. Para terminar de sentar los rudimentos del caos que serán útiles a esta investigación, es necesario comentar sobre la noción de fractales, los cuales son, de manera general, una representación geométrica de todo lo que se ha descrito previamente en cuanto al caos.

En su libro, *La geometría fractal de la naturaleza* (1982), Benoît Mandelbrot (1924 - 2010) expone aquellas figuras que se encuentran en la naturaleza y sus características. Menciona en su introducción:

concebí y desarrollé una nueva geometría de la naturaleza y empecé a usarla en una serie de campos. Permite describir muchas de las formas irregulares y fragmentadas que nos rodean [...] identificando una serie de formas que llamo fractales. Las más útiles implican azar, y tanto sus regularidades como sus irregularidades son estadísticas. Las formas que describo aquí tienden a ser, también, escalantes, es decir su grado de irregularidad y/o fragmentación es idéntico a todas las escalas (Mandelbrot 13).

Por ejemplo, si se observan las montañas, las nubes, las ramas de los árboles, se encontrarán figuras que reproducen a pequeña y gran escala patrones similares. Cada objeto de la naturaleza encierra innumerables y semejantes pedazos de sí mismo, que se repiten una y otra vez, sin

⁵ Entiéndase por esta palabra algo completamente general, como un conjunto de cuerpos celestes, el cuerpo humano, un ecosistema, la cotización de las acciones en la bolsa, entre otros. Se les añade el adjetivo dinámico para referir a un sistema cuyo estado cambia en el tiempo (Pérez 48).

importar la escala a la que se haga la observación. No se pueden entender los fractales si se aíslan, pero se pueden encontrar sus patrones cuando se ven como un todo, lo cual implica un grado de complejidad. Esto quiere decir, como en el caos, que los fractales son un desorden únicamente de forma aparente, pues, si se hace una aproximación hacia ellos desde una perspectiva no tan clásica, se podrían entender y apreciar de mejor manera.

Para cerrar con este apartado, empleo un término que será de mucha utilidad para este trabajo, tanto por lo que otras críticas han realizado y por cómo se analizarán las novelas de Aira, que no se menciona directamente en las teorías del caos y que incluso, en primera instancia, parecería contradictorio a lo que expone, pero que puede desprenderse como una consecuencia o característica de todo lo anterior: el continuo.

El continuo se entiende, a partir de lo descrito anteriormente, como la permanencia y adaptación de los cambios en los sistemas complejos y dinámicos, pues estos comparten semejanza en la forma que se presentan y se comportan. El continuo remite a un mundo donde todo fluye y de una u otra manera se conecta, donde los cambios entre el orden y caos son naturales y parte de un mismo proceso; y en donde las fronteras entre diversos objetos y entre los objetos y sus representaciones se hacen cada vez más borrosas.

1.2 El caos y el posmodernismo

Una vez esclarecidos los términos previos, resulta relevante señalar que mientras se están indagando nuevas formas de concebir la ciencia y lo desconocido, también se está desarrollando un ambiente cultural que empieza a definirse como lo “posmoderno”. Jean-François Lyotard (1924 - 1998) en su texto *La condición posmoderna* (1979) refiere a este término de la siguiente manera: “Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard 4). Se podría entender por estos últimos cualquier organización o figura que brindara una explicación y visión totalizante de la historia y de la modernidad; relatos que tenían la función de legitimar los saberes y la libertad. En cuanto a la perspectiva de la ciencia, por descubrimientos de la época como las aportaciones de Mandelbrot (fractalidad) o René Thom (teoría de las catástrofes), cuestiona la noción de estabilidad y el determinismo que el discurso científico por muchos años estuvo defendiendo. Así lo explica él mismo en el capítulo “La ciencia postmoderna como investigación de inestabilidades”:

La idea que se saca de esas investigaciones (y de bastantes otras) es que la preeminencia de la función continua derivada como paradigma del conocimiento y de la previsión está camino de desaparecer. Interesándose por los indecibles, los límites de la

precisión del control, los cuanta, los conflictos de información no completa, los *fracta*, las catástrofes, las paradojas pragmáticas, la ciencia postmoderna hace la teoría de su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica. Cambia el sentido de la palabra saber, y dice cómo puede tener lugar ese cambio. Produce, no lo conocido, sino lo desconocido (Lyotard 46 - 47).

Las características descritas presentan justo el colapso del que se habló previamente cuando se introdujeron los conceptos de la teoría del caos: la ciencia ya no puede ser concebida, necesariamente, como esa autoridad que brinda una respuesta para todo. La posmodernidad comparte con el caos la reflexión de un nuevo panorama en donde se siguen buscando respuestas y se encuentran nuevos conocimientos en donde no parece haber.

1. 3 El caos en la literatura

Ya que se han indagado en los conceptos de la teoría del caos y en el ambiente predominante de la época, se puede pensar en las implicaciones que tendrían en ámbitos distintos al de la ciencia y la filosofía. Abrir el mundo a la posibilidad de, irónicamente, no poder predecirlo, generó cierta incertidumbre. Sin embargo, al mismo tiempo, también abrió la puerta a la indagación y experimentación a partir de otros métodos en cuestiones de diferentes campos, como la medicina, la economía, la biología, las ciencias sociales y, lo que aquí concierne, las humanidades, de manera específica la literatura. En este apartado, se brindará un panorama de cómo se ha utilizado el caos en la producción y estudio de textos literarios para posteriormente guiar y comparar el análisis literario de las novelas de César Aira que en este trabajo se proponen.

Comienzo aludiendo al texto llamado “Apuntes para una semiología del caos”, de José Antonio Calzón García, pues hace una reflexión sobre la semiótica literaria como un posible objeto de estudio del caos, todo de una manera generalizada, la cual ayuda a comprender por qué estos conceptos son útiles al momento de aproximarnos a un sistema tan complejo como lo es la literatura.

El autor, primeramente, refiere a un diálogo interdisciplinario en donde se han tomado las características de esta nueva perspectiva caótica, pero adaptándolas según las necesidades de cada campo de estudio. En el caso de la semiología, específicamente literaria, señala que “El signo literario no mantiene la capacidad denotativa del signo lingüístico y pierde las relaciones referenciales, y esto posibilita que se convierta en creador de su propia referencia [...] que se actualizarán en cada una de las lecturas a través del interpretante” (Bobes ctd. en

Calzón 51). Según este autor, esta interpretación de la semiótica permite establecer puntos de comparación con la teoría del caos:

1. Ambas disciplinas pretenden acercarse a un objeto de estudio inestable, no cerrado, que dificulta la predictibilidad.
2. Sus estructuras dinámicas tienden a autoorganizarse y crear su propia coherencia interna (en el caso de la literatura, se convierte en creadora de su propia referencia).
3. Pueden estudiarse tanto desde un punto de vista holista (el todo) como reduccionista (las partes).
4. La presencia de los elementos autónomos⁶ y dependientes a un tiempo en los sistemas es constantemente analizada, de manera que se comprueba la interconexión de todos los componentes que generan procesos o elementos más amplios que a su vez interactúan entre sí (51).

A partir de estos puntos, Calzón reflexiona sobre cómo, al adentrarnos en el análisis en la obra literaria, hay ciertas particularidades que tomar en cuenta -y que se asemejan a lo comentado sobre el caos-: tanto el escritor como el crítico literario son conscientes de que todo ello que compone la obra tiene que ver no solo con el fondo, sino también con la forma, y que cada uno de estos elementos influye en los restantes (por poner un ejemplo, la elección de una u otra palabra en un poema, que pudiera afectar la rima, pero también y al mismo tiempo, el significado). En ese caso, el azar puede o no estar presente en el proceso de creación, es decir, muchos elementos pueden o no tener una explicación. Al querer analizar una obra, consideramos que esta forma parte de una estructura lineal, es decir, que depende de muchos factores, como el resto de la producción del autor, alguna corriente literaria en la que se inscribe, entre otros (Calzón 54 - 44). A partir de todo esto, el autor concluye que, por la misma naturaleza del arte literario (así como los objetos de estudio de la teoría del caos) siempre habrá elementos que resulten inasibles a una interpretación exacta (Calzón 57).

La perspectiva del trabajo anterior muestra una reflexión que compara la función epistemológica de la ciencia del caos y la semiología literaria, aludiendo a que en ambos casos sus planteamientos metodológicos están en función de analizar objetos de estudio con un alto grado de incertidumbre (Calzón 52). Siguiendo un poco esta línea, el trabajo de Merja Polvinen titulado *Reading the Texture of Reality Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective* se dedica a hacer una revisión de las investigaciones que han implicado el estudio

⁶ El autor se refiere a ellos como vórtices. Se pueden entender como el conjunto de fenómenos que ocurren en un sistema cuando cambian sus condiciones físicas o circunstanciales.

interdisciplinario de los conceptos de la teoría del caos en obras literarias, así como una propuesta propia e incluso una crítica al punto de partida que han decidido utilizar algunos críticos. Una de las cosas que primeramente apunta esta autora y que es de interés señalar es la popularidad que tuvo la teoría del caos como paradigma en los años de sus primeras publicaciones (70s y 80s) y su influencia en otros campos de estudio, como los estudios literarios. Polvinen comenta que “The timing of the chaos boom in literary studies can thus be related on the one hand to the postmodern *Zeitgeist*⁷ and, on the other hand, to a specific set of popularised books which made chaos theory available to non-specialists” (Polvinen 10). En particular, la primera causa que señala se desarrollará en el siguiente apartado. Con la ayuda de esta autora y de Katherine Hayles, de quien Polvinen se apoya, se puede establecer que los temas y estructuras que propone la literatura posmoderna y la teoría postestructuralista comparten algunas similitudes con los conceptos de la teoría del caos, como lo impredecible, la difusión fractal y la reflexividad, siendo así una analogía atractiva para estudiar estas obras (Hayles citada por Polvinen 10).

Ahora bien, la propuesta de esta autora se basa especialmente en cuatro conceptos (“emergent complexity, fractals, self-similarity and strange attractors” [Polvinen 9]) y es muy clara en su intención: “chaos theory here refers to the collection of mathematical methods and physical theories that aim to explain chaotic behaviour, and chaos to the behaviour of the systems thus studied” (Polvinen 9). Esta aclaración, aunque pareciera obvia, parece tener una justificación: la popularidad y atractivo de la idea del caos causó que algunos estudiosos quisieran utilizar el término de manera indistinta, sin el trasfondo de las ideas científicas que conlleva, lo cual, hasta cierto punto, empezó a quitarle seriedad o credibilidad a este tipo de estudios interdisciplinarios. Por ende, habla de la importancia de estudiar el caos en literatura no solo como una cuestión metafórica o en un nivel temático, sino asociarla en términos de estructura y dinámica: “Envisioning the literary work as a peculiar hybrid between a process and an object, as a rhetorical entity that allows both for intended meaning and endless variations in interpretation, could be a way of combining humanist theories and postmodern literary forms” (Polvinen 87). De esta manera, se resalta la idea que anteriormente Calzón mencionaba con la semiología, de ver la obra como un sistema coherente en sí mismo a través de los elementos autónomos que la conforman.

Para este punto, una vez dichas algunas generalidades con las referencias previas, se tomarán como base dos estudios que serán de utilidad para el propio análisis que aquí se

⁷ Esta expresión se refiere al clima intelectual y cultural de un periodo de tiempo.

propone. En primer lugar, el libro *Chaos Bound Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, de Katherine Hayles. Una de las peculiaridades que presenta en su enfoque es la importancia que le brinda al contexto cultural en que se desarrolla la teoría del caos y cómo, aunque no se refiera a una influencia directa, tiene mucha relación con el desarrollo de las ideas posmodernas y el postestructuralismo. Comenta Hayles:

The connections I explore among contemporary literature, critical theory, and science are not generally explainable by direct influence. Rather, they [...] all share certain kinds of everyday experiences. Consider the following question: Why should John Cage become interested in experimenting with stochastic variations in music about the same time that Roland Barthes was extolling the virtues of noisy interpretations of literature and Edward Lorenz was noticing the effect of small uncertainties on the nonlinear equations that described weather formations? An influence argument would look for direct connections to explain these convergences. Sometimes such connections exist. It is possible that Barthes listened to Cage, Cage studied Lorenz, Lorenz read Barthes. But it stands to reason that, of all the interdisciplinary parallels one might notice, only a few will be connected by direct lines of influence, which are usually conveyed through disciplinary traditions (Hayles 4).

Así como Polvinen hablaba del *Zeitgeist*, Hayles hace hincapié en estos diálogos indirectos que suceden en este contexto, específicamente hablando en la segunda mitad del siglo XX. En cuestiones de crítica literaria, el estructuralismo debía reinventarse para cuestionarse en cuanto al lenguaje y de esa manera iniciar un proceso de deconstrucción, el cual dificulta la posibilidad de predecir y de incluso establecer orígenes o causas iniciales. Estas inestabilidades que se irían proyectando en la literatura dieron pie al interés en la idea del desorden e impredecibilidad, que justamente es una característica del texto posmoderno, estableciendo así, tal vez sin quererlo, una analogía con las ciencias, de manera específica la referente al caos.

Ahora bien, una de las características que más resalta Hayles en este trabajo es la de la deconstrucción, antes ya mencionada, como una posibilidad de abrir el análisis del lenguaje y, con ello, el texto literario, sin la necesidad de atarse a enfoques que tienen una respuesta determinista y única, de manera que se permite a través del análisis crear información y no solamente conservarla. El caos actúa de la misma forma: “chaos is deemed to be more fecund than order, uncertainty is privileged above predictability, and fragmentation is seen as the reality that arbitrary definitions of closure would deny” (Hayles 176).

Hace el comentario, entre otras obras, de la novela *El cuaderno dorado* de Doris Lessing. Algunos otros estudiosos habrían notado que, en su estructura, se presenta la

característica de la fragmentación que a su vez, temática y metafóricamente, se puede ver en la división también de la sociedad de la novela. También, por ejemplo, aunque esta estructura parezca desordenada en apariencia, se puede apreciar simetría en su propuesta, generando así el orden a partir del caos, contando así con la función de la autoorganización. Sin embargo, apunta que la cuestión orden y desorden puede verse de otras maneras dentro de la novela, no sólo estructuralmente hablando. Pone el ejemplo de dos sueños complementarios en donde se puede ver la fragmentación y la unidad como dos componentes complementarios: “The dream inscribes the belief that fragmentation is necessary to prevent a collapse into chaos. At the same time, the fractured contexts of the rooms make coherence impossible. Fragmentation is thus both a symptom of chaos and a defense against it” (Hayles 243).

Para Hayles, el desorden se ha convertido en un relevante enfoque en las teorías contemporáneas porque permite la flexibilidad de escapar de lo que siempre se ha conocido como estructuras ordenadas. Por lo tanto, la relación con el posmodernismo es clave: comprender que aquello que creíamos natural o esencial del ser humano, puede simplemente corresponder a construcciones sociales que vale la pena cuestionar y mirar desde otros puntos de vista.

Otro enfoque se encuentra en el libro *Beautiful Chaos. Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*, de Gordon E. Slethaug. Slethaug orienta su trabajo hacia ficciones que, de manera consciente, usan las cuestiones que aborda la teoría del caos, además de que rompen con las formas narrativas convencionales, usan patrones caóticos para propósitos estructurales y abarcan la retórica de esta teoría. Parte, así como los autores que se han mencionado previamente, del supuesto de que muchos escritores se han sentido atraídos por este nuevo concepto y les interesa indagar en él a través de la literatura, obviando el contexto cultural del posmodernismo. Echando una mirada a textos de John Barth, Don DeLillo, Michael Dorris, Maclean, McCarthy, Toni Morrison, Thomas Pynchon y Stone, encuentra que hacen uso de la teoría del caos de diferentes maneras: en una pequeña parte desde las metáforas del caos y orden; un poco más a partir de las estructuras propuestas; y, en mayor parte, a través de las ideas propuestas conscientemente que se relacionan con la teoría del caos (Slethaug 164).

A pesar de que hay aún muchos trabajos por mencionar, los aquí propuestos engloban las posibilidades y conexiones que se establecen entre ambas disciplinas y proveen una pauta de análisis para la investigación que aquí se propone, de la cual se complementará con la información del capítulo II que tratará específicamente sobre César Aira y la conexión que se encuentra con lo descrito hasta el momento.

Capítulo II. El procedimiento vanguardista de César Aira: influencias del autor

No sé si será por deformación profesional, pero yo pienso que todo el continuo, tarde o temprano, pasa por el libro, que es la forma primitiva y original de la miniatura. El libro no solo minituariza el mundo, sino que además de hacerlo lo dice y explica cómo lo hace.

Duchamp en México, César Aira

Ya en la introducción se había hecho mención de cómo funciona el procedimiento de Aira. En este apartado se profundizará en sus peculiaridades, pero es indispensable, en primer lugar, contextualizar a partir de la concepción de este autor sobre lo que es el arte y la función que tiene en la sociedad. En su pequeño ensayo titulado “La utilidad del arte”, Aira habla sobre lo que concierne -o, al menos, debería de concernir- al artista: “desarmar por entero el lenguaje con el que opera y volverlo a armar según otras premisas. Si no retrocede hasta el punto de partida, no es arte, aunque lo parezca. Esto lo sabe todo artista de verdad [sic], así sea intuitivamente, y lo hace cada vez que pone manos a la obra” (Aira, “La utilidad...” 5). Esto es, según el autor, lo que diferencia al arte de otros conceptos, objetos o incluso disciplinas, ya que la mayoría en la actualidad se han convertido en “cajas negras”, es decir, todo aquello de lo que se ignora su funcionamiento, pero que cualquier persona sabe cómo utilizarlo. No hace falta, por ejemplo, saber por qué funciona un teléfono, sino sólo cómo usarlo. En el caso de quien quiera hacer arte, incluyendo la literatura, la música, artes visuales, debe estar dispuesto a reinventar, innovar a partir de la desarticulación con la que quiera trabajar. Mejor explicado con sus palabras: “El artista en nuestra sociedad es el único ciudadano corriente, no financiado por el poder, que trabaja con una materia sofisticada y actual que no es una caja negra, es decir que puede ser desarmada y reconstruida enteramente. Es el único que usa un tipo de inteligencia que se está atrofiando en el resto de la sociedad” (Aira, “La utilidad...” 5). Entonces, el arte no solo permite conocer un mecanismo, sino recrearlo cada vez que se plantea hacer una obra. El arte reside en esa “invención de la forma” (Aira, “Asimetrías. Una entrevista con César Aira”).

Lo anterior encierra la importancia del procedimiento que sigue este escritor al realizar sus obras, especialmente sus novelas. En su ensayo, “La nueva escritura” (1998), reitera lo que acaba de explicarse y su relación con las vanguardias, además de enfocarse en la clave: la acción. ¿Cuál es la acción en la literatura? El acto de escribir y a través de la escritura y el lenguaje, construir el mundo:

San Agustín dijo que sólo Dios conoce el mundo, porque él lo hizo. Nosotros no, porque no lo hicimos. El arte entonces sería el intento de llegar al conocimiento a través de la

construcción del objeto a conocer; ese objeto no es otro que el mundo. El mundo entendido como un lenguaje. No se trata entonces de conocer sino de actuar. Y creo que lo más sano de las vanguardias [...] es devolver al primer plano la acción, no importa si parece frenética, lúdica, sin dirección, desinteresada de los resultados. Tiene que desinteresarse de los resultados, para seguir siendo acción (Aira, “La nueva escritura” párr. 23).

Este enfoque implica que la literatura -refiriéndose al arte, no a la literatura popular o comercial- no puede reducirse a un producto que se atiende al gusto generalizado o que busca satisfacer los intereses de sus lectores, sino, puramente, centrarse en esa invención y renovación del mecanismo. Por eso, hablar del procedimiento de este autor es central: es en este donde se encuentra la mayor relevancia de lo que se escribe, más allá de lo que está escrito. La variedad, espontaneidad, reflexión e incluso catástrofe que se lee en sus novelas responde a una invención continua.

En algunas entrevistas, Aira explica de mejor manera lo que tanto él como algunos críticos de su obra han comentado en cuanto a su procedimiento. Por ejemplo, en la titulada “César Aira: condenado a vivir ahí”, Alan Pauls pregunta directamente sobre cómo sigue escribiendo cuando presenta problemas para continuar, además de lo que llama, y que antes ya se mencionó, la “fuga hacia adelante”. Aira explica que “Cuando no sé cómo seguir, la experiencia me ha enseñado que la única solución es seguir. Si me paro a pensarlo, no se me va a ocurrir nada así pasen cien años. En cambio, si sigo escribiendo, algo sale, siempre. Escribo solo cuando estoy escribiendo” (Aira, “César Aira: condenado...” párr. 42). Como la idea es continuar, también menciona explícitamente que no se detiene a corregir demasiado, pues, como se va inventando o improvisando al momento de escribir, es necesario pensar muy bien lo que pondrá. Aquí es donde cobra tal relevancia lo que se mencionó antes: a pesar de que la novela que se esté escribiendo no sea “buena”⁸, en términos, por ejemplo, de satisfacción del público, siempre habrá algo nuevo que escribir más adelante, otro libro que redima al anterior. En otra entrevista, llamada “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”, los entrevistadores, Craig Epplin y Phillip Penix-Tadsen, indagan también en el procedimiento sin referirse a él con este término. Para complementar la información de la entrevista pasada, se menciona que no hay tal procedimiento para que las novelas se hagan por sí mismas, sino más

⁸ En la entrevista dirigida por Benjamin Johnson, Aira menciona:

Mi preferencia de la novedad por sobre la calidad responde a un razonamiento que me parece contundente: para que a algo se le considere “bueno”, tiene que ajustarse a paradigmas preexistentes, y la función del arte es crear paradigmas nuevos. No crear objetos bellos, sino crear objetos a partir de los cuales se pueda medir una belleza que hasta entonces no existía (párr. 19).

bien un método de escribir, de dejarse llevar por lo que se le va ocurriendo, pero siempre procurando el encadenamiento para tener cierta verosimilitud. También, aquí se habla sobre lo que él entiende por continuo y cómo lo utiliza en sus obras:

Para mí [el continuo] es el paso de niveles, niveles distintos en un conjunto. Entonces, leyendo a Deleuze [...] Me gustaba como en su libro sobre el cine, por ejemplo, empieza hablando de particularidades teóricas o narratológicas de una película, después habla de cuestiones técnicas del montaje de esa película, y después habla del divorcio de la actriz que protagonizó esa película. Se logra entender, pero él los pone todos en el mismo lugar, y logra hacer un razonamiento, un continuo. Y eso me atrajo muchísimo. Y ese encadenamiento [...] de causas y efectos que están en mis libros, también creo que él crea ahí, en el mismo plano, distintos niveles de realidad o de significación (Aira, “Cualquier cosa...” 419 - 420).

De esta forma, se podría decir que el procedimiento de Aira centra su importancia no en un método único a seguir en la escritura que se repite una y otra vez, sino en la inventiva y la función de siempre seguir escribiendo, enfocando su interés, como lo describe Carlos Surghi, en “la conformación del artista como un sujeto que una y otra vez experimenta el tan deseado grado cero de la escritura” (Surghi 4). Hay así un interés de carácter estético, que considera los problemas de la escritura y la convierte en algo nuevo cada vez (Hernández 5; Viveros 81). La clave, además de la acción, es esta importancia en la novedad por encima de la *buena* literatura, pues la *nueva* escritura necesita de, justamente, valores nuevos para juzgar los libros que se escriban después, no utilizar la misma escala de valores con la que se evalúan los libros convencionales (Aira, *Un diario del que brotan novelitas* párr. 11).

Este procedimiento no es solo parte del pensamiento de César Aira como escritor-inventor, sino que es una visión que transfiere a sus personajes en las novelas. De esta forma, se encontrarán a lo largo de varias de sus obras narradores que reflexionen sobre la creación -normalmente de libros- y la invención, aludiendo de alguna manera a este continuo en el plano de la realidad y la ficción del que antes se hablaba. En *Duchamp en México* (1996), por ejemplo, el narrador se propone crear “un esquema de novela para llenar, como un libro para colorear” (Aira, *Duchamp...* 217) con el propósito que pueda escribirlo cualquiera y que “no lo hará por vanidad o por negocio [...] sino por arte del pasatiempo, como ejercicio literario o batalla ganada contra la melancolía” (Aira, *Duchamp...* 217). Sobre este esquema, se da cierto bosquejo: a partir de los tickets de compra de sus libros sobre Duchamp, se daría una breve explicación preliminar para comprender el ejercicio, pero “cada cual lo haría a su gusto, con sus rasgos personales y sus propios cálculos, que pese a la fama de impersonal de las

matemáticas salen siempre distintos según quien los haga” (Aira, *Duchamp...* 224). A esto agrega que las personas que utilicen su esquema no serían novelistas como se definen actualmente, sino algo nuevo (Aira, *Duchamp...* 232). De esta forma, se encuentra la visión del arte antes mencionada, aunque en este punto hay una relación directa con el azar (recuerda al procedimiento de John Cage, del que se hablará un poco más adelante) y, curiosamente, como bien apunta Eva Berenfeld, “el esquema de novela no aparece nunca -se diría, entonces, que “la obra” es la gran ausente-; en su lugar, lo que leemos es la explicación de las circunstancias en la que se generó la obra” (Berenfeld párr. 18). Asimismo, en esta visión el novelista no es un profesional de la escritura, sino que cualquiera podría adentrarse a crear una obra: lo que realmente importa es el procedimiento.

Otro ejemplo puede encontrarse en la novela *El llanto* (1990). Una vez más, como en la obra pasada, el autor hace mención de un procedimiento que puede ser usado por cualquiera, “inclusive, y sobre todo, a un falso escritor [...] o a un chico de quince años que quisiera pasar por escritor” (Aira, *El llanto* 57). Sin embargo, el propio personaje no tiene interés en llevarlo a cabo, es decir, no hay tanta inquietud por el resultado, sino únicamente por el método. Una peculiaridad, en contraposición con *Duchamp en México*, es que esta propuesta, aunque ligada al oficio de escritor del protagonista, dedica muy poco espacio para presentarla y describirla, mientras que el resto del texto sigue con la historia que desata el llanto del personaje. Es, simplemente, un cambio de idea, pero hay en ella una singularidad: el enfoque en las interrupciones que hace el narrador a lo largo de la novela. Explica Viveros: “La escritura se forma con la creación de historias generadas por la interrupción que es justificada” (Viveros 84), idea que también es explicada por Aira en su descripción del procedimiento y que permiten ese fluir del escrito.

Los ejemplos anteriores brindan un panorama general del procedimiento que describe Aira como escritor y cómo se transfiere a los narradores de sus novelas. Las que se analizarán más adelante, de la misma forma, juegan con esa narración y procedimiento que tanto se recalca y remite a diferentes niveles de significación. Entonces, se podrá encontrar que “los procedimientos para las novelas se van planteando al mismo tiempo que se realizan” (Viveros 80).

Dicho lo anterior, se hace la observación de lo que el mismo Aira recalca a propósito de esta nueva escritura: este enfoque del arte y el procedimiento es una concepción de las vanguardias. En “La nueva escritura”, se encarga de establecer estas relaciones: “para los vanguardistas, [el procedimiento] es el único modo que queda de reconstruir la radicalidad constitutiva del arte. En realidad, el juicio no importa” (Aira, “La nueva escritura” párr 9). Lo

que lograron las vanguardias fue intervenir en el juicio de que el arte era exclusivo de quienes sabían y podían producir obras, para, en cambio, “reactivar el proceso desde sus raíces, y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado al resultado” (Aira, “La nueva escritura” párr 14). Así, aunado a lo que anteriormente se expuso sobre la utilidad del arte, en nuestro contexto y bajo la pregunta “¿para qué necesitamos obras?” (Aira, “La nueva escritura” párr 10), el procedimiento vanguardista permite utilizar la inteligencia que, según Aira, está en desuso: la capacidad de desarmar objetos (obras, en este caso) que no sean lo mismo que las cajas negras ya mencionadas. Esto permite, a su turno, la creación de un canon propio, individual. Se convierte en una manera de rechazar la convencionalidad y da pie a una ruptura en la tradición. Algunos ejemplos que menciona en estas vanguardias que siguen vigentes son el constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación (Aira, “La nueva escritura” párr 10).

Establecer esta relación entre las vanguardias y Aira es de suma importancia para acceder a él, pues su concepción parte de la influencia que ha tenido de otros autores que, mayormente, se catalogan en estas propuestas. En la entrevista con Alan Pauls, Aira menciona que “solo cuando esa constelación existe es que se puede decir que ese escritor existe” (Aira, “César Aira: condenado...” párr 64), refiriéndose a que, cuando uno quiere conocer la obra de un escritor, debe adentrarse también en su biografía, sus diarios, sus testimonios, sus lecturas. Esta conexión recuerda a lo que explicaba Katherine Hayles en el capítulo pasado: la posibilidad de conectar experiencias entre autores, obras, sucesos, sin necesariamente establecer una influencia directa entre ellos. Como en todo, al leer a un escritor, se lee de manera indirecta a los escritores que lo formaron. En este caso, para adentrarnos en este mundo interconectado -estas conexiones, tal vez, caóticas- es apropiado nombrar aquellas influencias -o, podría decirse, inspiraciones- a las que Aira alude de manera directa. Djibril Mbaye se encarga de clasificarlas en grupos distintos: en el primero, de acuerdo con este autor en los orígenes de la tradición literaria airiana y gracias a los cuales funda su propia idea literaria, se encuentran Jorge Luis Borges y Roberto Arlt (Mbaye 124). Después, continuando con la tradición argentina, se menciona a Copi, Osvaldo Lamborghini, Alejandra Pizarnik y Manuel Puig. Este grupo es parte de las preferencias de Aira por su proximidad, a los que además toma como modelos sociales (Mbaye 128). Por último, se encuentran los responsables de establecer la tradición vanguardista de Aira: Marcel Duchamp, Raymond Roussel y John Cage (Mbaye 136).

Sobre Borges, menciona Aira que “Todos los argentinos—para la literatura argentina es inevitable—como es una figura tan grande, tan visible, y en realidad casi todos nosotros

aprendimos lo que hay de la literatura leyéndolo a Borges, así que es inevitable que queden huellas de Borges en nosotros” (Aira, “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira” 414). Borges, para la generación a la que pertenece Aira, representa la figura fuente, el autor que les enseñó a ser lectores y tomar una actitud frente a la tradición. De él el universo literario aireano extrae ciertos componentes o características, entre ellas: “la reflexión sobre el quehacer literario en la ficción [...], la noción de sujeto desdoblado relacionada con la irrupción del autor en el texto, las (auto)biografías fraguadas y el enfoque de lo fantástico” (Mbaye 126).

Por otro lado, Arlt es también una figura muy relevante. Puede decirse que de él toma los rasgos del expresionismo, además de la figura del Monstruo, de la deformidad, que constantemente se puede encontrar en sus novelas.

En cuanto al segundo grupo, Copi pudiera ser el miembro más importante en la creación de Aira, pues de él toma la idea de que narrar es prácticamente lo mismo que inventar. “Lo maravilloso y lo surrealista, que según el discípulo definen principalmente el universo narrativo de Copi, serán la referencia del disparate y de lo insólito en Aira” (Mbaye 131). El universo literario aireano no tendría la particularidad de la imaginación excesiva y la invención si no fuera por la influencia de Copi.

Sobre Lamborghini, Aira hace “la imitación de un lenguaje transgresor y por la presencia de las citas” (Mbaye 132). Su escritura atípica y su pensamiento estético serán también pilares para la escritura de Aira.

En cuanto a Puig, toma la peculiar manera en que juega con la voz narrativa, muy específicamente la que corresponde a “la ausencia de narrador, o la voz salida de la muerte para contar la historia” (Mbaye 133).

Para terminar con el segundo grupo, se encuentra Pizarnik. Habla de ella como una iniciadora en el mundo de la literatura, aunque, curiosamente, su obra no tiene mucho parecido con la suya, quizá sólo la característica de la brevedad (Mbaye 135 - 136).

En cuanto a su tradición vanguardista, que es de la que más hemos hablado a partir de su procedimiento, se encuentra en primer lugar Marcel Duchamp. Menciona Aira que su interés o inspiración en el mundo artístico vienen, aunque suene reiterativo, del arte en general, es decir, cualquiera de sus ramas. Indica: “La inspiración o el estímulo para escribir me vinieron indistintamente de escritores como de músicos, artistas plásticos, cineastas. [...] Si tuviera que mencionar una figura tutelar (además de Borges, por supuesto) diría: Duchamp” (Aira, *Asimetrías* párr 22). De este artista, Aira adoptará, del ready made, el arte conceptual.

Siguiendo con Roussel, su mayor importancia reside en la creación de procedimientos, en este caso con la visión de plantear un esquema para otros escritores o cualquier persona que

quiera incursionar en la creación de la escritura. Muchos de los planteamientos de los personajes en los libros de Aira se inspiran en la “fórmula rousselfiana expuesta en *Cómo escribí algunos de mis libros*” (Mbaye 137).

Por último, Aira toma de Cage una manera peculiar de composición: la intromisión del azar. En “La nueva escritura”, Aira describe el procedimiento que utiliza este autor para la creación de su pieza *Music of changes*, en la que cedía el protagonismo al azar para que se fuera creando la composición (si es que se podría llamar así, reflexiona). La justificación que el compositor hace de este método es que a partir del azar “es posible una composición musical cuya continuidad está libre del gusto y la memoria individuales, y también de la bibliografía y las ‘tradiciones’ del arte” (Cage ctd. en Aira, “La nueva escritura” 23). Así la relevancia, como bien se mencionó anteriormente al describir el procedimiento de Aira, termina enfatizándose en la acción y no en los resultados, sin importar que parezca sin sentido.

2.1 El estudio del continuo en la obra de Aira

En este apartado, ya habiendo concretado las generalidades sobre el procedimiento de Aira y sus influencias, se pretende estudiar el concepto que se le ha asignado al tipo de creación y literatura de este escritor: la literatura del continuo. Se piensa que es muy importante esta denominación porque la continuidad juega un papel importante en la idea del caos a través de los elementos interconectados que fluyen bajo diferentes niveles de significación. En este sentido, si bien las críticas que lo designan, Sandra Contreras y Margarita Remón-Raillard, no hablan del concepto del caos como aquí se propone, se hace la propuesta de indagar si hay cabida de él en esta concepción.

Empezando por Sandra Contreras quien, a través de su texto *La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea*, habla sobre el continuo en el procedimiento a partir de, como lo indica el título, la vuelta *del* relato e incluso la vuelta *al* relato. ¿Cómo seguir contando después de los años 60, después de que ya se ha experimentado y propuesto tanto? Ahí nace su propia voz, por supuesto, con ayuda de las vanguardias: “una singular vuelta a las vanguardias históricas en el fin de siglo” (Contreras 5). En este sentido, el continuo se presenta de formas distintas, esencialmente, en la puesta en marcha de un procedimiento que implica dos movimientos simultáneos u opera en dos sentidos. El primero, como el impulso hacia adelante que implica en su obra una velocidad de aceleración que se manifiesta tanto en la rápida sucesión de los acontecimientos como en las súbitas metamorfosis tan definitivas como imperceptibles (Contreras 16). El segundo,

como el acto de un salto que, al producirse entre niveles heterogéneos (entre dos historias, entre el pasado de la invención y el presente del relato, entre puntos de vista divergentes o entre velocidades discontinuas), convierte al relato en el espacio [...] de una transfiguración: es la vuelta del relato como torsión de las perspectivas, el relato como un giro al cabo del cual [...] las perspectivas se han dado vuelta y todo es visto al otro lado del espejo (Contreras 17)

lo que implica la desarticulación de los planos y la torsión de las perspectivas, además de que lleva a la historia hacia su conclusión, pero, de manera inmediata, otra historia comienza.

Para comprender un poco mejor lo anterior, Contreras se enfoca en esta mecánica del continuo y su función en la aceleración que tienen las novelas de Aira de ir precipitándose a su desenlace. Menciona que a pesar de que “esos finales precipitados pueden dar la idea de que los relatos de Aira siempre terminan igual, hay que advertir no obstante que los caminos hacia el desenlace son siempre, y cada vez, diversos” (Contreras 184). No se trata de solo llegar al final, sino de tramar esa aceleración y anunciar este fin en las vueltas del relato. Así, propone tres mecanismos del continuo que permiten lo que se ha dicho a la brevedad: la mimetización de la anécdota en la atmósfera preparatoria del final, la alternancia de las velocidades relativas y la ley del círculo (o la reversibilidad del relato) (Contreras 185).

Sobre la mimetización de la anécdota, a través de varios ejemplos como las novelas de *La liebre*, *Embalse* y *La guerra de los gimnasios*, describe cómo el procedimiento del continuo permite la mimetización de la trama tanto en los puntos de vista de los personajes o narrador y en la atmósfera del relato. Esto implica que los elementos que conforman la historia se transmutan en los modos de percepción de la novela y pueden percibirse también en la misma atmósfera del relato (pone de ejemplo en cuanto a esto el clima que se describe en el relato y cómo se relaciona con la perspectiva de los personajes) (Contreras 194). Esta idea es comparable a los fractales, pues implica que diferentes elementos del relato muestran similitud y encierran en sí mismos componentes que se reproducen según su propia naturaleza, ya sea que se hable del ambiente, el personaje, el tema, entre otros.

En cuanto a las velocidades relativas, hace hincapié que este impulso o continuo que describe no es una simple aceleración hacia el desenlace, sino “una cuidadosa construcción de su velocidad, es decir, una cuidadosa dosificación y alternancia de ritmos” (Contreras 199). Parece contradictorio hablar de este impulso hacia adelante mientras, simultáneamente, se habla de la vuelta del relato, como un sentimiento de urgencia y retardo. Contreras, por ello, habla del relato de manera general, ya que, a pesar de que la mayor parte de obra airiana se constituye de novelas, tiene esta característica del cuento que se transmite en un ímpetu para

llegar al final. Esto es justo lo que permite esa sensación de alternancia en las velocidades en sus relatos. También tiene que ver con el procedimiento mismo de escritura: “negativa a retroceder porque todo es prisa por llegar al final, impulso a seguir hacia adelante y a dejar, por lo tanto, sin vacilación y sin escrúpulos (porque no hay tiempo que perder) los errores y los fracasos al descubierto: expuestos” (Contreras 203). Agrega también que justo esta conexión entre ambos géneros no pretende, como el caso de Borges, construir una trama perfecta, sino que ayuda en su método de seguir adelante por la vía de una continua transfiguración.

También, esta alternancia de velocidades puede interpretarse por otros aspectos, como bien señala en *La costurera y el viento*. Se centra en que estas velocidades están dadas por el desfase entre sucesividad, en donde hay una ininterrumpida de prodigios y aventuras, y simultaneidad, el constante “mientras tanto” (Contreras 207, 209).

Por último, se habla de las vueltas del relato a partir de su reversibilidad y torsión, los cuales son aspectos que forman parte también del mecanismo del continuo. Estos suceden gracias a la inclusión de un relato en otro. Contreras usa como uno de sus ejemplos la novela *El llanto*, donde dentro del insomnio del narrador, se presenta la cuestión del divorcio; y dentro de esta historia, como un paréntesis dentro de otro, la subhistoria de las flores, y el clima de felicidad que se instala en el invierno (Contreras 214). Agrega también que hay objetos dentro de las novelas que se utilizan de reversibilidad, como la mención de una pantalla o el vidrio (Contreras 215). Cierra la autora el pasaje concluyendo sobre el arte narrativo de Aira: “[trata de] la mecánica precisa y admirable en la que se envuelven las agitaciones insensatas, de un juego preciso y microscópico de ecos y vigilancias en el que, sin embargo, la improvisación, bajo la forma de la torsión y el cambio sobre la marcha, es un aspecto consustancial del método” (Contreras 226).

Por otro lado, se encuentra la tesis *César Aira o la literatura del continuo* de Margarita Remón Raillard. En contraste con Contreras, Remón no establece lineamientos del continuo y propone ejemplos, sino que detecta los distintos patrones relacionados con la continuidad y los identifica en diferentes novelas del autor. Ahora bien, sobre el continuo, una de las primeras cosas que señala es que este concepto “se halla presente tanto a nivel estructural como discursivo [...] también se halla presente al nivel de la escritura misma de sus novelas. En efecto, César Aira no corrige sus novelas. esta forma de escritura parece ser una de las causas de los prolíficos de su obra” (Remón 3 - 4). A partir de esto, nos presentará cómo concibe este continuo con las características específicas de las novelas a tratar.

Una de las maneras a las que alude a esta continuidad es a través del movimiento cíclico que implica un retorno a una situación inicial (aquí emplea el adjetivo de caótico, pero lo

relaciona más con la confabulación y la catástrofe). La diferencia de este punto de vista en comparación con el que este trabajo utiliza es que no se refiere como tal a la vuelta del relato que hablaba Contreras, que se da sobre todo a partir de la inclusión y el salto entre historias, reflexiones y subhistorias, sino la contraposición de aludir al fin de los tiempos y, con ello, el planteamiento de un nuevo comienzo -que podría ser también el retorno a ese comienzo- (Remón 8 - 9). Las obras en específico que presentan estos rasgos son *La liebre*, *Embalse*, *La guerra de los gimnasios* y *Los misterios del Rosario*. En estas novelas, Remón reflexiona en lo que, a ojos del lector, se percibe como catástrofe: gracias al juego de continuidad y discontinuidad, orden y desorden (Remón 224).

Por otro lado, encuentra una constante en la obra de Aira que se manifiesta de diferentes formas y alude asimismo al continuo: la transformación (Remón 238). Este leitmotiv es normalmente cristalizado en monstruos o deformaciones de manera general. De cualquier forma, Remón señala algo que a su criterio debe ser tomado en cuenta: “Todos estos trastornos deben ser leídos aparentemente como el precio pagado por la falta de perspectiva, consecuencia de la intromisión del autor en su obra” (Remón 240). Aquí se establece una comparación, hecha por el mismo autor, con el principio de incertidumbre de Heisenberg: “el observador, o la observación misma, modifica las condiciones objetivas del hecho. Más aún: disuelve la posibilidad de que el hecho tenga condiciones objetivas, lo vuelve observación, transformación, singularidad absoluta” (Aira ctd. en Remón 241). En este sentido, liga también la indeterminación -de la cual ya se habló en el capítulo pasado- con esta dinámica del continuo a través de la transformación.

Otra forma del continuo que encuentra Remón está en lo que nombra fábula metatextual. Con respecto al término fábula, refiere al proceso mental en que se hace paso de la realidad a la ficción (Remón 351). Al agregarle el descriptivo metatextual, indica que “el narrador nos hace partícipes “en vivo” de su modo de representar la realidad” (Remón 254). Se pretende así, como lo menciona el mismo Aira, de estimular e incluso crear “un continuo entre la novela escrita y el trabajo de escribirla” (Aira ctd. en Remón 351). De esta forma, el lector se encuentra con “un modo de representación paradójica en el que se da una fusión de términos que lógicamente deberían regirse por una relación de causa a efecto. En otras palabras nos hallamos ante el objeto terminado que simultáneamente nos muestra cómo está siendo creado” (Remón 351).

A manera de conclusión, Remón destaca el papel de la indeterminación como una de las características primordiales de la obra de Aira, pues se resalta la confusión, la transmutación de valores, la inversión y los juegos de perspectiva. Surgen a través de todo lo anterior los

“niveles de ficción cuyos límites son imprecisos” (Remón 379). Y, sin embargo, todo esto está vinculado a la dinámica del continuo a través del movimiento y la transformación (Remón 378). Más adelante se volverá a retomar esta perspectiva para ver su aproximación a la obra directamente desde su concepción del caos.

De esta manera, ambas críticas han tomado la noción del continuo y han analizado sus diferentes formas de expresión en los textos de Aira. Ahora bien, en un apartado del capítulo 1 se habló de caos y literatura y cómo algunos autores, de manera consciente, vinculan sus temas y estructuras con las propuestas de la teoría del caos, así como su relación directa con el posmodernismo y postestructuralismo. Si bien estas dos autoras no toman esta vía de aproximación, muchos de sus señalamientos se convierten en puntos de convergencia de lo que otros críticos han señalado con respecto a estas dos disciplinas. Por ejemplo, la indeterminación es una de las características que Remón destaca en la totalidad de la obra de Aira, la cual se relaciona con el punto de vista tanto de Calzón como Hayles de la literatura como un objeto de estudio con alto grado de incertidumbre y dinamismo. En este sentido, la totalidad de la obra airiana, especialmente por su procedimiento y características del continuo, es creadora de su propia referencia y es coherente y organizada desde este punto de vista, lo cual cumple con la característica de la organización a partir del -aparente- caos. De esta forma, a pesar de que estos estudios de la obra de Aira no la vinculan con el caos de manera directa, hay elementos que conducen a las mismas ideas. Es una cuestión, como lo comparten estas corrientes de la segunda mitad del siglo XX ya dichas, de puntos de vista e interpretación.

2.2 Aproximaciones desde el caos a la obra airiana

Si bien ya se enfatizó en cómo la llamada literatura del continuo engloba tanto el proceso de Aira como el mecanismo que opera en su narrativa, se cree pertinente apuntar a los trabajos que han destacado el caos de manera directa o indirecta en sus lecturas. Cabe destacar, entre ellos, a tres autores que ahondan en las periferias de la teoría del caos y proponen en sus aproximaciones una lectura a partir de dos conceptos relevantes de la misma: el primero a través de los fractales; el segundo, el caos desde sus múltiples significaciones; y el tercero, la recopilación (u orden) de ideas repetidas a lo largo de su obra.

A través del artículo titulado “«Lo insignificante es mundo». Primera aproximación a la minificción fractal de César Aira”, Gonzalo Hernández Baptista estudia la minificción de Aira, el caso específico de la obra *Haikus*, a partir de la concepción de la teoría fractal, la cual puede considerarse la encarnación geométrica de la teoría del caos. Recordemos que los fractales son figuras u objetos presentes en la naturaleza cuya estructura física puede repetirse

tanto en pequeñas como grandes escalas. En la teoría del caos, los fractales son una concepción importante debido a que son impredecibles individualmente, pero globalmente ordenados. Es decir, si se intenta estudiar su comportamiento de manera aislada, no se podrá determinar su dirección o estructura, pero si se estudia su repetición a gran escala, se verá un patrón de organización al que se le puede atribuir un orden específico. Hernández Baptista no solo acude a la idea de los fractales sino a lo que se denomina literatura fractal. Aunque a esta se le atribuyen diferentes características⁹, él centra su estudio en una en específico: la “expresión caracterizada por su recursividad, aquella capacidad de contener el todo en cada una de sus partes” (Hernández 222). Así, el autor encuentra en *Haikús* una serie de frases que se repiten a lo largo de las ocho minificciones que forman este libro y en ellas, de manera individual, puede centrarse el tema principal de la obra en su totalidad: “En el texto de Aira, la repetición constante, con una mínima diferencia en cada ocasión, provoca un *looping* narrativo generado por la ramificación de una secuencia seleccionada, su posterior iteración y una sorpresiva –a veces humorística– intercalación del tema” (Hernández 218). Dicho de otra forma, estos fragmentos fractales en el texto mantienen una visión en conjunto sin menospreciar su autonomía de manera individual (Hernández 224). Por último, y como un punto de gran relevancia a tratar en esta investigación, el autor reflexiona sobre una frase que expone el mismo Aira: “pequeñas causas, grandes efectos” (Aira ctd. en Hernández 224), la cual, por su parte, la interioriza como un aforismo para referirse a la minificción en general y a la literatura fractal en específico. Sin embargo, desde la perspectiva de la teoría del caos en general, esta idea encierra exactamente la concepción de lo caótico: “todo sistema en el cual la relación entre los valores iniciales y valores de su trayectoria ulterior no es proporcional” (Reynoso 174), lo cual es un punto importante en esta investigación.

Por otro lado, se mencionaron previamente dos autoras que indagan en el continuo en la obra de Aira: Sandra Contreras y Margarita Remón Raillard. Esta última, no obstante, establece además un vínculo entre la obra de Aira y la idea de lo caótico. Sin embargo, una característica importante a destacar y contraponer a la investigación que se presenta aquí es que Raillard utiliza el concepto del caos desde las tres acepciones que hace el Diccionario de la Lengua Española de esta palabra:

1. Estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos.
2. Confusión, desorden.

⁹ Pablo Paniagua refiere las siguientes características para considerar en la literatura fractal: desdoblamiento, visión caleidoscópica, dinámica circular, dinámica cíclica, dinámica laberíntica, dinámica de mutación, juego de espejos, dinámica concéntrica y proceso invertido.

3. Comportamiento aparentemente errático e impredecible de algunos sistemas dinámicos deterministas con gran sensibilidad a las condiciones iniciales.

De manera general, la autora propone 4 novelas que se pueden interpretar desde el “caos y la confabulación”: *La liebre*, *Embalse*, *La guerra de los gimnasios* y *Los misterios de Rosario* (Remón 8 - 9). Sobre la primera definición, la autora ejemplifica a través de la figura de la liebre y la novela del mismo nombre, cuando esta cae en un abismo y sufre una transformación que será justo lo opuesto; es aquí donde refiere “la noción de dualidad para marcar el nacimiento del universo a partir del caos primordial” (Remón 53).

Por otro lado, utiliza la segunda definición que refiere al desorden para vincularla con la multiplicidad. Dice lo siguiente en cuanto a la novela *La prueba*: “Toda la novela está marcada por la idea de la multiplicidad, que en este pasaje en particular, se manifiesta en la multiplicación de imágenes. El caos, el desorden y lo multiforme del texto se asemejan a la figura del rizoma de Deleuze” (Remón 211).

Por último, la tercera acepción del diccionario, la cual es la que interesa para esta investigación, es la que la autora utiliza, aunque sin relacionarla de manera directa con la teoría del caos, para referir la serie de acontecimientos causales que van desencadenando desenlaces caóticos o impredecibles. La autora lo describe de la siguiente manera: “Se trata pues de lo inconcebible o, dicho de otro modo, del caos, lo que nos aproxima nuevamente a la continuidad de los territorios o al retorno a una situación inicial” (Remón 41). En otras palabras, la necesidad de ver los acontecimientos en una progresión incierta pero fluida que eventualmente lleva al lector al mismo punto de partida.

Otro autor que también indaga en estas concepciones, aunque de manera indirecta y no como estudio sino como recopilación, es Ariel Magnus con su libro titulado *Ideario Aira*, en donde recopila las ideas y reflexiones más interesantes del autor y las conecta, en los casos de repetición, entre las obras del propio escritor, lo que conduce nuevamente a la concepción de continuidad y fractalidad.

Recapitulando la información previa, se pueden hacer dos observaciones puntuales con respecto a las investigaciones presentadas: primeramente, aunque los tres autores toman características muy específicas y relacionadas con la teoría del caos, ninguna hace mención directa a esta. De manera contraria, en este trabajo se pretende resaltar y hacer de la teoría del caos y del papel de la ciencia en la creación de Aira el núcleo de la discusión. En segundo lugar, puede decirse que, a pesar de que son pocos los autores que han incursionado en estos conceptos, sus investigaciones abren el panorama para abordar la obra de Aira a la luz de estas

concepciones y permiten complementar el estudio que se propone debido a que las novelas que aquí se considerarán no son las mismas que incluyen los investigadores mencionados.

2.3 La relación arte-ciencia en la obra y procedimiento de Aira

A lo largo de este capítulo ya se ha esbozado el procedimiento de Aira, así como sus influencias más importantes y los elementos que toma de ellas. Asimismo, se ha presentado la valoración crítica (tanto de él mismo como de otras críticas) de su obra a partir de lo que denominan el continuo. Ahora bien, en este subapartado se pretende ver la relación que presenta lo dicho anteriormente con el valor científico -y especialmente científico-filosófico- del que se hablaba en el capítulo I.

En primer lugar, se puede partir de lo expuesto por Aira sobre el arte y las “cajas negras”. Retomando la concepción del arte como lo único que puede desarmar y reconstruir la realidad, el autor hace la comparación con la ciencia:

La ciencia sigue empeñada en ese trabajo, pero ahora la ciencia requiere un cuantioso financiamiento que va a una élite dócil al poder, en tanto admite cerrarse sobre sí misma [...] Creemos que apretando un botón podemos poner a nuestro servicio las partículas del átomo, o clonar vacas, y es probable que podamos hacerlo, pero eso no va a enseñarnos cómo se hace. Crece el abismo entre causas y efectos. Dios avanza (Aira, “La utilidad del arte” 4).

Y hay en esta idea una filosofía que se desprende de las investigaciones del caos y el posmodernismo que anteriormente se hablaba. El papel de la ciencia, en comparación con el del arte, también desarticula la realidad para conocer cómo funciona, pero no necesariamente se empeña en reconstruirla, o al menos no bajo la premisa de la reinención. Entonces, ¿qué pasa cuando la ciencia llega a un límite en este proceso de desarticulación? La teoría del caos se enfoca mucho en la probabilidad, en la predicción futura, pero es una herramienta que también funciona para analizar y comprender las causas de los efectos. De cualquier forma, este abismo existe, pero se sabe que la determinación -que Aira habla como Dios- permanece.

Esta reconstrucción da pie al procedimiento en el que el autor hace tanto hincapié. Y, como ya se vio antes, esta visión del método la toma de ciertas influencias. En lo que aquí respecta, parece relevante nombrar específicamente a Marcel Duchamp, pues es un hecho que gran parte de su concepción del arte surgió gracias a su lectura de los trabajos del matemático Henri Poincaré, quien es una figura central para esta investigación debido a que es uno de los antecesores de la teoría del caos.

Antes de profundizar en estas dos figuras, es importante contextualizar en el surgimiento de las vanguardias históricas y su paralelismo con los descubrimientos en la ciencia de comienzos del siglo XX. Jorge Borja bien apunta que “surge [...] una curiosa relación en la cual, el artista de vanguardia, se mira en el científico y, a la vez, lo rechaza, al considerar sus métodos insuficientes y parciales” (Borja 4). Como se verá más adelante, justamente esto sucederá con Duchamp al adentrarse en Poincaré, pero no podrá desvincularse uno del otro, pues desde ambas disciplinas la ruptura de paradigma es clave. Menciona Borja también: “No es casualidad que la gran explosión vanguardista, entre 1908 y 1914, se dé al mismo tiempo que la gran revolución de la física a comienzos del siglo XX, y sólo unos pocos años después de dos descubrimientos que modificarían para siempre el concepto de realidad” (Borja 4 - 5), refiriéndose a la ley de Planck y la teoría de la relatividad especial de Einstein. De esta forma, nos encontramos en un periodo de experimentación, de ruptura, de búsqueda de nuevas respuestas cuando todo lo anteriormente dicho no es suficiente. Dicho esto, se toma de ejemplo el caso de Duchamp y Poincaré.

Como afirman tanto Fernando Delmar y Craig Adcock, Duchamp declaró en varias ocasiones que la obra de Poincaré había sido decisiva para el desarrollo de su pensamiento y arte (Delmar 14; Adcock 249). Un poco como lo describe Aira con las cajas negras, Duchamp buscaba que el arte pudiera estar al servicio de la mente y no se redujera al estilo personal y subjetivo del artista. Curiosamente, pudo encontrar lo que necesitaba para consolidar su concepción gracias a los descubrimientos científicos de la época, pues pensaba que el arte en ese tiempo estaba muy limitado. En las conjeturas de Poincaré encontró una vía para abrir su percepción de la realidad y no confiar en lo que anteriormente estaba asegurado incluso de manera científica, pues mucho de ello era dicho por convención. Puede decirse que las lecturas de las ideas del matemático “hicieron que concibiera su obra como una gran metáfora sobre lo ilusorio de la percepción sensorial y sobre nuestra posible trascendencia en un espacio ‘superior’” (Delmar 18)¹⁰.

Como se vio en el capítulo 1, la importancia de Poincaré en los estudios del caos reside en que fue el primero en apuntar hacia la extrema sensibilidad a las condiciones iniciales. Plantea la idea de que el determinismo existe, pero es imposible predecir los factores y secuencias que llevan al desarrollo de un hecho o fenómeno en específico. También en este punto se habló del azar, que, desde su concepción, no es más que nuestra manera de llamar a

¹⁰ En este punto, Delmar también menciona que la lectura de la obra de Roussel fue igualmente relevante para las ideas de Duchamp, autor que es también una influencia directa de César Aira.

la combinación de factores que aún no conocemos o no podemos relacionar por su complejidad. La figura de Poincaré toma relevancia en el pensamiento filosófico de la época, pues sus reflexiones plantean un cuestionamiento mismo a la ciencia y la manera en que se pueden tomar decisiones por conveniencia incluso en un ámbito que popularmente es exacto y objetivo. En su libro *Ciencia e hipótesis*, habla de cómo estas últimas juegan un papel necesario y legítimo en las ciencias, pero, así como algunas son verificables y, por tanto, verdaderas, también las hay “hipótesis sólo en apariencia, y reducidas a definiciones o a convenciones disfrazadas” (Poincaré 3). En el caso de la geometría, por ejemplo, se pueden encontrar diferentes ramas y todas ellas, al menos *a priori*, son posibles. Entonces, si esto es así, se pregunta: “¿es cierto que nuestra geometría es la verdadera?” (Poincaré 36). Concluye así que los axiomas de la geometría (con la aclaración de no aquellos de la aritmética) son sólo definiciones disfrazadas o convenciones¹¹ (Poincaré 37). Poincaré aclara, sin embargo, que aunque puede hablarse de convencionalismos, no así de arbitrariedades. Estas ideas hicieron un eco profundo en Duchamp: desde este punto de vista, existen numerosas formas de describir y entender el mundo y no hay una manera más o menos correcta de hacerlo, sino más o menos práctica de acuerdo con las circunstancias específicas de un contexto (Adcock 250). Aunque Poincaré fue claro al exponer que esto no necesariamente conduce a un carácter arbitrario¹², Duchamp transformó este pensamiento al arte llevando al extremo la idea de que todas las mediciones y puntos de vistas son válidos sin importar lo personales, fortuitos o arbitrarios que puedan parecer¹³ (Molderings 104). De cualquier forma, todo lo que se ha apuntado hasta el momento, filosóficamente hablando, conduce a una crisis en donde todo aquello que alguna vez había sido considerado conocimiento objetivo, ahora estaba puesto en duda. El azar y la representación empiezan a tener un papel muy importante.

¿Cómo se traduce este fenómeno científico al arte? Puede decirse que Duchamp, aunque impresionado por la materia, jamás tuvo la pretensión de profundizar en estos temas científicos e incluso, según Delmar, “mantuvo frente a ellos la misma falta de seriedad que ante

¹¹ De hecho, a Poincaré se le reconoce como el padre del convencionalismo filosófico, en donde las leyes teóricas de las ciencias son consideradas definiciones estipulativas, es decir, proposiciones analíticas aceptadas por acuerdo.

¹² No podría hacerlo puesto que dichas convenciones están basadas en experimentaciones y experiencias que no tienen un carácter individual, sino compartido y discutido por diferentes científicos que se han encargado de revisar dichas hipótesis. Estas convenciones se refieren más bien a la búsqueda de simplicidad en los conocimientos compartidos en las diferentes áreas de la ciencia.

¹³ La interpretación del convencionalismo de Poincaré por parte de Duchamp se acerca más a la visión que tenía el matemático y filósofo Édouard Le Roy, quien mantuvo una visión anticientífica más radical y promovió la idea de que los principios y leyes científicos eran construcciones arbitrarias que no podían ser llamadas verdades objetivas. Según su pensamiento, podemos establecer relaciones prácticas y cuantitativas, pero nunca se llegaría a una verdad absoluta que pueda explicar el mundo (Molderings 100).

otros dogmas del arte y de la ciencia” (Delmar 18). Lo que tomó de los postulados de Poincaré fueron las consecuencias filosóficas que plantea y las tradujo al arte casi a manera de burla, incluso al punto de llegar al absurdo.

Tomemos de ejemplo la obra *3 Standard Stoppages* (1913 - 1914) (Figura 1). En *The Green Box*, Duchamp describe su idea de la siguiente manera: “If a thread one meter long falls from a height of one meter straight on to a horizontal plane twisting *as it pleases* and creates a new image of the unit of length” (Duchamp 33). En pocas palabras, el procedimiento seguido para la creación de esta obra fue dejar caer tres hilos del mismo tamaño en tres bases distintas a las que posteriormente fueron adheridas, respetando las curvas que se formaron al caer. Después, se recortaron las bases y se expusieron las diferentes formas, aludiendo a diferentes mediciones que se pueden hacer a partir, en este caso, del azar. Tomando en cuenta todo lo anterior, si el uso de la geometría es convencional, ¿no podríamos crear todas nuestras propias unidades de medida? Aquí se crea una ironía en donde el azar juega un papel primordial y conduce a la idea de que todas las medidas son artificiales.

Molderings apunta que la idea detrás de esta obra tiene el propósito de cristalizar, a través de lo artístico, relatividad y convencionalismos de los principios científicos (especialmente basándose en el ejemplo de la geometría) hasta el punto del absurdo (Molderings 44). En ese momento, Duchamp no sabía que esta obra sería de las más importantes para demostrar y explorar nuevos métodos en el arte, así como criticar los modelos anteriores.



Figura 1. *3 Standard Stoppages*. Marcel Duchamp. 1913-1914.

Otra de las aportaciones que hace Duchamp al pensamiento artístico de la época -y que, de hecho, Aira adopta en varias de sus novelas- es la propuesta del ready-made. Como lo explica Delmar,

el ready-made, es decir “lo ya hecho” u “objeto encontrado”, descontextualiza el objeto de su entorno común y le otorga una nueva identidad. Con ello [...] Duchamp ubica la esencia del acto artístico en la idea y selección del objeto, no en la creación ni en la imagen visual de la obra. De este modo, el artista se libera de la manualidad y de la técnica, que la tradición artística entendía como indisolubles del acto creador. [...] Su actitud coincidía con el movimiento Dada, fundado en Zurich en 1916, en donde se cuestionaba la validez del arte mismo. Duchamp y los dadaístas buscaban demoler las barreras entre el arte y la vida, declarando que cualquiera podía ser un artista y cualquier cosa podía convertirse en una obra de arte (Delmar 22).

Los ready-made deben ser concebidos no como objetos inesperados individuales, sino partes de la experimentación de un proceso creativo. No es arte que pueda apreciarse con la vista o como productos finales, sino que deben ser entendidos desde el intelecto (Shearer párr. 7). Como si fuera poco, se cree que el término “ready-made” fue también tomado de Poincaré, cuando lo describe así en su libro *Ciencia y método*: “No sucede nunca que el trabajo subconsciente nos provea *todo hecho* [ready made] el resultado de un cálculo un poco largo, en el que tenemos que aplicar reglas fijas” (Poincaré 53). Poniendo en contexto, Poincaré habla sobre cómo, para el proceso creativo, optamos primero por ser conscientes de lo que queremos, pero hay tiempos de descanso en donde actúa nuestro inconsciente y gracias a él podemos llegar a las combinaciones necesarias para generar la fluidez en las ideas. En este sentido, el inconsciente y la intuición son claves en el proceso y propuesta creativa. El objeto como tal pasa a segundo plano para priorizar las relaciones establecidas. En palabras de Delmar: “Después de haber perdido el objeto, es decir la forma, el arte dejó de ser el único intermediario entre el sujeto y la imagen. Al desaparecer el objeto, el arte se desmaterializa y la experiencia estética cambia. Éste es el límite en el arte; más allá del objeto, la representación ocupa su lugar” (Delmar 10). Esto último es clave en la teoría del caos por la noción del continuo: las relaciones entre objeto y representación, pensadas desde esta perspectiva intuitiva y cognitiva al mismo tiempo, pueden dar pie a múltiples invenciones que establezcan un fluir de conexiones entre sí. En la novela *El congreso de literatura*, el narrador, que curiosamente en este caso es un escritor-científico loco, expone un buen ejemplo de la visión airiana que a su vez tiene gran relación con lo expuesto por Duchamp:

La hiperactividad cerebral se manifiesta, dentro de mí (y la lengua es mi puente con el exterior) con mecanismos retóricos o cuasi retóricos. Y estos se distorsionan de un modo peculiar. Por ejemplo la metáfora: todo es metáfora en la microscopia hiperkinética de mi psiquis, todo está en lugar de otra cosa... Pero de la totalidad no se sale indemne: el todo forma un sistema de presión que distorsiona las metáforas y desplaza sus miembros a todas las demás, con lo que se establece un continuo (Aira, *El congreso...* 30 - 31)

Entrelazando todo lo anterior, se puede notar que el procedimiento de Aira está fuertemente influido por la concepción de Duchamp, pero en su caso la aterriza en el lenguaje y la creación literaria: la poca importancia que le da al producto terminado, el juego y la invención consciente e inconsciente al mismo tiempo, la fluidez de la creación y el mecanismo del continuo propuesto en diversos textos para que “cualquiera” pueda ser escritor.

Finalmente, aunque Aira no hable de manera directa de Poincaré o la teoría del caos, es posible vislumbrar que las consecuencias filosóficas que se desprenden de sus propuestas están estrechamente relacionadas. Finalizo esta sección aludiendo ahora a la reflexión que hace Aira sobre Arlt a través de la figura de Heisenberg (quien, aunque pertenece a otro ámbito de la ciencia, es una constante en algunos textos de este escritor) en donde habla del lenguaje como ese efecto en donde el observador modifica, tal vez sin querer, el resultado, como lo es descrito con el principio de incertidumbre:

El arte no debió esperar al descubrimiento de las partículas subatómicas para ver actuar el principio de Heisenberg, porque era la condición original de su funcionamiento, como lo es del funcionamiento del lenguaje: las palabras son delegados nuestros en el mundo, en la naturaleza, y allí se ocupan de cambiar los contornos de las cosas, o de darles contorno. [...] La literatura es la épica de este trastorno (Aira, *Arlt 2*).

De esta forma, nuevamente está presente el continuo que, como bien apunta Remón Raillard, siempre sobresale en su escritura aunque sea a través de nociones que provengan de un léxico científico, religioso o filosófico (Remón 241).

Capítulo III. La teoría del caos y el mundo airiano

3.1 Estudio de *La costurera y el viento*

La costurera y el viento es un texto que ayuda a ejemplificar la dinámica del caos con que se pretende vincular a Aira. La novela presenta dos niveles narrativos: el primero, el del escritor y la cualidad propia de su oficio, en donde acompañamos su proceso de pensamiento y las ideas que pretende plasmar en la novela que realiza bajo el mismo nombre, que es la misma que el lector está leyendo. Por otro lado, el nivel de la historia que se cuenta en sí mismo, es decir, de la ficción a partir de las ideas del escritor que van formando la trama como cualquier otro texto narrativo. He aquí un aspecto singular de la construcción de esta novela: la naturalidad de su lectura a través del cambio entre el narrador-escritor y el narrador-personaje, por llamarlos de alguna manera, en donde la línea que separa a ambos es tan delgada que nos transportamos de los sucesos de la Patagonia a París de una forma aparentemente muy sencilla.

Por otro lado, se encuentra la construcción de la trama, en donde es pertinente realizar una observación. Si bien los sucesos que ocurren en esta novela pueden llevar hacia aspectos de lo irreal y lo ilógico al igual que otras novelas del propio autor, como en *Embalse*, *El congreso de literatura* o *La serpiente*, por mencionar algunos ejemplos, en esta nos lleva de la mano y la leemos al mismo tiempo que la novela se está escribiendo, pues el escritor de la novela nos va contando sus intenciones a medida que avanzamos. Es decir, lo que anteriormente llamaba Remón “fábula metatextual”. Al hacer esto, el lector tiene acceso a la fuente de ideas que el escritor piensa y pretende plasmar en la novela, como si diera al lector un acordeón para descifrar qué hay detrás de este desarrollo de sucesos improbable y, como se analizará más adelante, caótico.

Dicho lo anterior, la construcción de *La costurera y el viento* presenta similitudes con algunos elementos que pertenecen a la teoría del caos, como lo es la fractalidad, el propio caos, los atractores extraños y la continuidad. En este apartado se pretende examinar cómo estos conceptos juegan en la narrativa a través del narrador, la trama, el espacio, algunos símbolos y, asimismo, algunos motivos repetitivos que será importante destacar al interior de la propia novela, como su relación con otras obras del mismo escritor o su propio pensamiento con respecto a la creación literaria, pues finalmente esto indicará que la obra de Aira es creadora de su propia referencia.

3.1.1 El narrador fractal: múltiples ficcionalizaciones de César Aira

Escribe Mandelbrot en *La geometría fractal de la naturaleza*: “Acuñé el término *fractal* a partir del adjetivo latino *fractus*. El verbo correspondiente es *frangere* que significa «romper en pedazos» [...] además de «fragmentado» (como en *fracción*) *fractus* signifique también «irregular», confluyendo ambos significados en el término *fragmento*” (Mandelbrot 18).

¿Cómo se puede fragmentar un narrador? En algunas de sus obras, *El llanto* o *La mendiga* por ejemplo, Aira hace uso de la metaficción y esta novela no es la excepción. La crítica literaria Patricia Waugh define la metaficción como “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 2). Generalmente ficcionalizándose a él mismo, Aira reflexiona sobre el texto que está escribiendo en el texto que se está escribiendo y hace consciente al lector del mecanismo que utiliza para construir su ficción. Esto permite establecer dos planos: el de César Aira real que escribe sobre el César Aira ficcionalizado que reflexiona sobre lo que el real escribe. En *La costurera y el viento*, se hace notorio que quien comienza narrando la novela es el propio César Aira ficcionalizado -se podría hablar de él como una representación-, pues el mismo autor tiene la intención de hacérselo saber. El ejemplo más concreto que se podría encontrar es cuando menciona: “Este viaje, lo mismo que el anterior (cuando escribí *El llanto*), pueden volverse nada, una voluta de imaginación” (Aira 37). Si inicialmente la probabilidad de que el lector infiriera que quien está planeando la novela es el mismo César Aira, en este punto queda clarificado que se refiere a él mismo, tomando en cuenta que la novela mencionada fue publicada en 1992 y *La costurera y el viento* en 1994. De esta forma, se distinguen los planos de la realidad y la ficción. Sin embargo, se presentan en el mismo nivel, pues en la novela César Aira plantea escribir una novela, lo cual la distingue de otras de sus obras, pues generalmente el ficcionalizarse, desde un inicio, forma parte del transcurso de la trama como tal. No obstante, en esta novela el autor se fragmenta una vez más: se introduce al César Aira del recuerdo, el que está contando la historia que corresponde a la costurera y el viento. De esta forma, se encuentran 3 distintos Airas: el César Aira que cuenta la historia (como narrador-personaje de la novela dentro de la novela) que el César Aira ficcionalizado reflexiona (como narrador-escritor de la novela que está escribiendo) que el César Aira real escribe. En este sentido, se podrían entender dos planos principales, el de la realidad y la ficción, y de este último un subplano que deriva en la ficción

dentro de la ficción. Así, esta repetición, que en primera instancia es finita (tres Airas), sugiere una repetición que puede continuar ilimitadamente, tal como sucede con las figuras fractales¹⁴.

¿Es entonces el mismo César Aira en los tres casos? La respuesta simple sería una afirmación, sin embargo, si se analiza desde el punto de vista de un fractal, dar una respuesta se vuelve mucho más complejo. Si se retoma la idea del fractal, se recordará que es una figura que se reproduce a sí misma repetidamente y provoca auto semejanza, pero no necesariamente es la misma figura. Sigue patrones, pero todos ellos son figuras independientes por sí mismas que al final componen un todo. Hay, de esta manera, al interior de esta novela y a partir de su construcción, una visión fractal traducida al ámbito literario; incluso, podría reproducirse este esquema en múltiples obras del escritor. Como bien lo plantea Byron Vélez Escallón: “¿Cuántos dobles tiene Aira en sus narrativas? Unos y otras son innumerables. Recuerdo algunos pocos: científicos locos, desempleados, monjas, niñas, pintores, karatecas, y el más sorprendente de todos los dobles de César Aira: el propio César Aira” (Vélez 39).

3.1.1.1 El narrador-escritor: artífice caótico

“Caótico” es un adjetivo que se ha utilizado para describir algunas novelas de César Aira. La sensación de desorden que conduce hacia la catástrofe es un común denominador de su narrativa. Sin embargo, el caos desde su concepción científica también tiene cabida en el planteamiento de sus obras. En *La costurera y el viento* es fácil apreciar este propósito debido a que el propio narrador-escritor hará mención de ello casi al iniciar el texto: “Podría ser cualquier cosa, de hecho debería ser cualquier cosa, cualquier capricho, o todos, si empiezan a transformarse uno en otro... Por una vez, quiero permitirme todas las libertades, hasta las más improbables” (Aira 35). ¿Existirá un límite en la libertad de experimentación en la ficción? Si lo hay, Aira lo lleva hacia el extremo. El concepto de caos, entendido desde la teoría del caos, está encerrado en esta primera intención. En primer lugar, el llamado efecto mariposa, donde pequeñas causas pueden generar grandes efectos, lo que implica ciertas condiciones iniciales específicas y complejas que harán que sea extremadamente difícil establecer un hilo de acontecimientos que nos lleven a un cierto desenlace particular. El inicio de la trama es una desaparición inexplicable que desatará las aventuras en la Patagonia -elemento cuyo papel se analizará también más adelante bajo esta misma perspectiva- con las cuales el autor se permitirá jugar a través de, como también se aprecia en la cita anterior, el poder de la transformación.

¹⁴ Esta idea puede visualizarse de una manera muy clara, por ejemplo, con *El grafógrafo*, de Salvador Elizondo. En este breve texto, se describe a un escritor que escribe, que recuerda que se imagina y se ve escribiendo, haciendo así alusión a una figura fractal.

De esta forma, aunque los diferentes Airas se irán intercalando dentro de la ficción, resulta relevante hacer notoria la intención del escritor y su propuesta: el juego con la literatura y sus diversas formas de experimentar con la libertad que brinda a través de un continuo que conecta todos sus elementos, a veces de manera simbólica y, en otras ocasiones, literal. Más aún: cómo a través de su procedimiento, estas libertades improbables suceden y eventualmente convergen en un punto donde todos los hechos logran acomodarse.

3.1.1.2 El narrador-personaje: reinterpreta de la memoria

El olvido es uno de los motores de esta novela. El narrador-escritor, al estar planteando sus ideas, habla de cómo surgen a partir de un sueño, el cual no logra recordar. Y, sin embargo, es la falta de recuerdo la que permite la escritura en su proceso:

Debo anotar entre paréntesis que la clase de olvido que borra los sueños es muy especial, y muy adecuada para mis fines, porque se basa en la duda sobre la existencia real de lo que deberíamos estar recordando; supongo que en la mayoría de los casos, si no en todos, sólo creemos olvidado algo que en realidad no pasó. No nos hemos olvidado de nada. El olvido es una sensación pura (Aira 36).

De esta forma, al no lograr recordar exactamente lo que se soñó o vivió, se puede dar paso a la imaginación y, por ende, a la transformación. Cuando un escritor se propone a escribir es lógico encontrar datos autobiográficos, influencias; el caso de Aira no es la excepción, pues hay un pasado que siempre contaminará sus ideas. Y, a pesar de ello, menciona que si ha escrito, “ha sido para interponer olvido entre mi vida y yo” (Aira 38), es decir, la oportunidad de transformar el recuerdo inexistente bajo la ayuda de la imaginación controlada, sin fiarse de la memoria. Como cita al final de esta introducción a partir de Boulez: “La memoria hace subir a luz cosas sentidas, oídas o vistas, un poco como en los rumiantes vuelve un bolo de hierba. Puede estar masticado, pero no está ni digerido ni transformado” (Aira 38).

Establecer lo anterior nos permite comprender la continuidad de las obras de Aira a un nivel externo: la repetición de sucesos, personajes, lugares y algunas ideas. A un nivel interno, por otro lado, la importancia de esta reinterpretación de la memoria a partir del narrador-personaje nos permite entender los momentos de orden (los personajes reales, posiblemente ya conocidos por la lectura de otras obras del autor) contra la llegada del caos, en donde entra el papel del olvido y con ello la permisión de eventos fuera de control o lógicamente en contra de la realidad. Dentro de su discurso, esto se puede respaldar a partir de cómo el narrador procura defender la sucesión de los hechos. Esto puede verse incluso desde el inicio: “No es azar, dije. Tengo un motivo biográfico para sostener estas razones. Mi primera experiencia, el primero de

esos acontecimientos que dejan huella, fue una desaparición” (Aira 39). Y de esta, solo el narrador-personaje es testigo sin serlo, pues no se entera del origen de la misma, solo sabe que estaba aterrorizado por el papel de Omar al intentar asustarlo y cuando abre los ojos ya no lo encuentra. De esta forma, la desaparición, como el olvido, hacen el mismo planteamiento: al igual que en el sueño, el narrador no logra establecer cómo o por qué su amigo Omar ya no está con él. El narrador queda “paralizado, estrangulado, como en una pesadilla” (Aira 39).

Hasta aquí, la fractalidad de los dos narradores ha servido como punto de partida para establecer el continuo a través de la narración misma, la intención del narrador-escritor y la justificación de los hechos a partir del olvido al que hace referencia el narrador personaje.

3.1.2 El continuo y la causalidad

Si bien el continuo es un concepto ampliamente estudiado en la obra de Aira, poco se ha hablado sobre la causalidad. Explorar esta última noción en cualquier narración pareciera ser algo simple, incluso sin sentido. Aunque sin pensarlos de manera consciente, si analizamos las narraciones siempre encontraremos causas y sus efectos correspondientes. En esta novela en particular, esta sucesión de hechos es muy relevante debido, nuevamente, a su planteamiento. Como antes ya se mencionó, el suceso que desata la trama es una desaparición. Irónicamente, lo que permite el continuo es un hecho pasivo que además da pie a la velocidad que tanto celebran las críticas ya mencionadas y que ayudan a enfatizar la dinámica del continuo:

Es increíble la velocidad que puede tomar la sucesión de los hechos a partir de uno que se diría inmóvil. Es un vértigo; los hechos ya no suceden: se hacen simultáneos. Es el recurso ideal para desembarazarse de la memoria, para hacer de todo recuerdo un anacronismo. A partir de aquel lapsus mío, todo empezó a pasar a la vez (Aira 42).

En este caso, cuando el narrador refiere que todo empezó a pasar a la vez, es el inicio de cómo todo lo que coincide en un principio, en el pueblo de Pringles, también coincide al final, todo a través de la causalidad en la inmensidad de la Patagonia. Cuatro serán las líneas que se abrirán a partir de la desaparición de Omar: la búsqueda que emprende la costurera Delia Siffoni de su hijo y la aparición con ella del viento; la búsqueda de Ramón Siffoni de su esposa y su hijo; el viaje del Chiquito, vecino de los Siffoni y la tragedia de Silvia Balero y el Monstruo al que dio a luz. Para comprender mejor las causas y los efectos, se presenta a continuación el siguiente diagrama:

Pérdida de Omar en camión de el Chiquito

El Chiquito va hacia Comodoro Rivadavia

Delia va en su búsqueda con un taxista (Chrysler)

Taxi choca contra trailer y taxista muere

Delia perdida y confundida en la Patagonia

Ramón sale en búsqueda de Delia en camión rojo

Carro azul pequeño celeste tras Ramón (Silvia)

Llegada de Ramón y Silvia a hotel

Apuesta con el Chiquito y pérdida de Silvia

Chiquito viola a Silvia y nace el Monstruo

Delia llega al camión de el Chiquito y escapa

La costurera y el viento platican

Ramón crea auto y se le aparece Monstruo

Delia y viento: se les aproximan todos

CATÁSTROFE

Como puede verse, la interacción entre estos sucesos son los que dirigen la trama y conducen a la catástrofe. Es también interesante resaltar en este punto el espacio geográfico -en el cuál también se reflexionará más adelante-, especialmente en la cualidad de Coronel Pringles, un lugar pequeño, donde todos conocen a todos, y estos cuatro personajes eran unidos por circunstancias específicas contra la cualidad de la Patagonia, que destaca por su inmensidad, su misterio y, en este caso, su característica de aceleración hacia el caos. De la misma forma, es interesante notar cómo la velocidad de las circunstancias remite a esta conexión causal como hechos que suceden de manera simultánea, pero siempre dependientes unos de los otros.

3.1.2.1 Efecto mariposa

El aleteo de una mariposa en China puede provocar un huracán en el Caribe. Una imagen con tanta poesía en sí misma resulta explicar la complejidad de identificar causas en situaciones comunes o no tan comunes de nuestras vidas y todo aquello que nos rodea en ellas. Previamente se hablaba de la importancia de establecer la sucesión de los hechos y, en todo caso, su causalidad, pues, de acuerdo con la teoría del caos, pequeñas variaciones en las condiciones iniciales pueden provocar efectos impredecibles. Curiosamente, el personaje de Delia Siffoni reflexiona justo en esta idea a partir del espacio geográfico en el que se encuentra: “La creencia tenía un nombre: la Patagonia [...] El simple hecho de estar viva y no muerta tenía consecuencias insospechadas. ¡Qué simples son las causas, qué complicados los efectos!”

(Aira 71). En primera instancia, este comentario parece tener cierto sarcasmo: el simple hecho de estar vivo trae consigo consecuencias insospechadas. Aunque parece bastante obvio, hay una reflexión profunda en ello y es relevante concentrarse en la angustia del personaje, esa pregunta indirecta que refleja un ¿por qué a mí? Aquí es donde el caos se introduce una vez más a través de una revisión de los hechos: porque con el caos es sumamente complicado hacer predicciones al futuro (por eso se prefiere hablar de las probabilidades, como Aira menciona en su reflexión inicial) y solo es posible estudiarlo a través de la revisión de los hechos pasados. En este sentido, el ejercicio de lectura (y esta investigación misma) terminan siendo un estudio propio del caos en sí mismo: la primera vez que el lector se acerca a la obra no puede determinar por los hechos accidentales a los que se enfrenta en qué terminará la historia. Pero cuando la analiza en retrospectiva y la convierte en enfoque de estudio, puede encontrar en ella una lógica que reúne esos elementos y los ordena hacia un desenlace común.

Por supuesto, en este punto es también relevante conectar con la fractalidad del narrador y con el proceso de escritura de Aira: esa continuación que sucede en el momento, que no está premeditado y que, como quiera, tiende al orden en la narrativa, la coincidencia, pasando lo que tenga que pasar. Así lo reflexiona el narrador-escritor casi al desenlace de la obra:

¿Para qué trabajar? Preferiría haber terminado ya. Un esfuerzo más... Me gustaría que todos los elementos dispersos de la fábula se reunieran al fin en un instante soberano. Salvo que quizás no haya que trabajar para lograrlo, y en ese caso mis esfuerzos serían vanos... debería haberlo pensado mejor... En lugar de ponerme a escribir... sobre la Costurera y el Viento... con esa idea de aventura, de lo sucesivo... no digo renunciar a lo sucesivo que hace la aventura... pero imaginarme de antemano todo lo que pasa en lo sucesivo, hasta tener la novela entera en mi cabeza, y sólo entonces... o ni siquiera entonces... (Aira 124)

Esta intención refleja claramente la continuidad que tanto se ha estudiado en la obra de Aira y la fluidez que tiene consigo, pues en la ficción, al menos en la de Aira, parece que todo es válido y hay una serie de factores que lo permiten, tales como la metaficción, su peculiar proceso de creación, el olvido y el miedo (que se analizará un poco más adelante). Así que, en conclusión, la vida de Delia Siffoni sí que tiene consecuencias complicadas: sin ella, el punto de encuentro entre los factores de esta historia nunca hubiera sido, al menos no del modo que la intención que el autor quería mostrar.

3.1.2.2 La Patagonia: atractor extraño

Los espacios geográficos en la novela, de manera general, se limitan a dos principales: Coronel Pringles y la Patagonia. El hecho que desencadena toda la historia sucede en Coronel Pringles, ciudad en donde todos los personajes involucrados son conocidos e incluso sus relaciones están planteadas por el espacio exacto donde viven, ya que todos son vecinos, excepto Silvia Balero que establece conexión por el trabajo que pide a la costurera realizar. Ahí se vive la rutina, la normalidad, el orden, los horarios que tanto ama Delia. Así lo pinta el mismo narrador: “¿Cómo perderse en un pueblito en el que todos se conocían, y casi todos estaban más o menos emparentados?” (Aira 50).

Todo cambia cuando nos trasladamos a la Patagonia: un lugar donde no hay certeza, no hay protección, no hay horarios... “el día [simplemente] continuaba” (Aira 70). Y a pesar de que en primera instancia podemos relacionar el caos (en un sentido de desorden) con lo que sucede en la Patagonia, es más bien, de manera irónica, el lugar donde confluyen los personajes y hechos. En la teoría del caos, esto puede aproximarse a la idea de un atractor extraño, ese punto donde empieza a darse un comportamiento ordenado, pero sobre el que, al mismo tiempo, no podemos hacer predicciones de lo que sucederá en él. Alberto Perez Izquierdo lo describe de la siguiente forma:

Es un atractor porque todas las trayectorias iniciadas en sus cercanías acaban cayendo en él. Pero se le conoce con el apelativo de extraño porque no tiene ninguna de las formas geométricas convencionales [...] El atractor extraño representa un estado estable del sistema en cuestión. Las trayectorias van hacia él y, una vez que llegan, permanecen ahí. En un sistema caótico que muestre un atractor extraño, un estado inicial cualquiera no tiene por qué pertenecer al atractor, pero al evolucionar se le acerca cada vez más y termina en él (Perez 96).

La Patagonia es comparada con el abismo, con el “confín del mundo” (Aira 58). Un abismo del que los personajes, una vez que entraron en él, es sumamente difícil salir: “ese lugar al que Delia había sido llevada por accidente, por la fuerza loca de los hechos, y del que parecía totalmente impensable que fuera a salir alguna vez” (Aira 58). Este personaje es llevado ahí un día por una desaparición, una trayectoria que, una vez que llega al lugar, ya no sale de ahí. Y ahí también permanecen los demás personajes involucrados: el Chiquito, Ramón Siffoni, incluso Silvia Balero y el Monstruo que traía dentro. Todos ellos trayectorias que, por distintas razones, terminan en este espacio y, como finalmente lo expresa Perez Izquierdo en su explicación, aunque no tenían algo que hacer ahí, se van acercando cada vez más y más a ese abismo y permanecen en él. Un aspecto a considerar sobre esto es la pérdida de transporte por

parte de los personajes, el cual representa la vía de entrada y salida a este atractor. Delia ya no tiene conductor que la lleve de regreso, pues el taxi de Zaralegui quedó completamente destruido. El camión de Ramón se volvió invisible, inutilizable. Silvia, en su pequeño carro azul, sufre un destino distinto: parece absorbida por otra de las trayectorias que es el Chiquito. Este último parece tener un poco más de control sobre su permanencia en la Patagonia, pues es el único que algo tiene que hacer allá y que cuenta con un vehículo para moverse, aunque al terminar el relato permanece en la Patagonia. Hay otro personaje del que también se puede hacer una diferenciación: El Monstruo. Este parece más bien un ser que está destinado a nacer y permanecer ahí: “Hay una leyenda que dice que un día va a nacer, en un hotel termal de la zona, un niño dotado de todo el poder de las transformaciones” (Aira 104). Esta criatura, con el poder y la versatilidad del viento, es ideal para relacionar a un personaje que es también propio de las condiciones de este atractor extraño, quizá el que provoca que todo sea tan impredecible: el viento o, como se nombra en la novela, Ventarrón.

El viento es uno de los personajes principales de esta obra. Este es el único personaje que se introduce en la Patagonia y no en Coronel Pringles (además del Monstruo, que, de cualquier forma, se describe como “el molde del viento” [Aira 104]) y que cuenta con una característica muy interesante: en algunas ocasiones se refieren a él como el flujo de aire que se percibe en el ambiente, es decir, no como un personaje necesariamente sino como una característica del espacio; y, en otras, está completamente personificado, pues establece una conversación con Delia e incluso muestra sentimientos, como el enamoramiento que tiene hacia ella. Sobre el primer punto, el narrador describe lo siguiente:

El mundo está envuelto en vientos que van y vienen... Pero no es tan simple, tan simétrico. Los vientos de verdad, las masas de aire que se desplazan entre diferencias de presión, terminan volviéndose siempre para el mismo lado, y se reúnen en los cielos argentinos; vientos grandes y pequeños, los vientos cosmopolitas y oceánicos tanto como los diminutos soplos de jardín: un embudo de las estrellas los reúne a todos, adornados con sus velocidades y direcciones como cintas en los peinados, y van a parar a esa región privilegiada de la atmósfera que es la Patagonia. Es por eso que allí las nubes son lo momentáneo por excelencia [...] Las nubes patagónicas acogen y acomodan todas las transformaciones dentro de un solo instante, todas sin excepción. Por eso el instante, que en cualquier parte es seco y fijo como un clic, en la Patagonia es fluido, misterioso, novelesco (Aira 84).

Y a pesar de que este fragmento suena como una descripción literaria pura, Aira hace la aclaración: “No estoy hablando en metáforas patrióticas. Esto es real” (Aira 84). “La Patagonia

es la tierra del viento” (Aira 58). Bastian Gygli y Jens Benöhr describen que, efectivamente, en la Patagonia el viento tiene una gran fuerza y alcanza una gran velocidad. A pesar de que las condiciones son intermitentes (la temporada más propensa a que estos vientos descomunales ocurran es en verano), las condiciones de la Patagonia son las que permiten que esto ocurra: por su ubicación geográfica (parte del aire que es calentado en el océano Pacífico llega, por la fuerza de rotación de la tierra, al sur de Sudamérica y los campos de hielo patagónico hielan el aire) y por la falta de relieves pronunciados que permiten la libertad del viento al no tener tantos obstáculos para su resistencia. A partir de lo anterior, puede percibirse que Aira conoce sobre términos climatológicos y cómo funcionan en este ambiente: se habla de la fuerza de Coriolis (que representa la única restricción real para la total libertad del viento) y las mareas de atmósfera. Así, el autor aprovecha esta información para un fin literario: al hablar de la huida hacia delante, el proceso continuo de escritura y cómo “es increíble la velocidad que puede tomar la sucesión de hechos a partir de uno que se diría inmóvil” (Aira 42), se puede establecer una clara relación con los vientos patagónicos y sus características, de las que destacan la velocidad y, en el caso específico de la novela, su cualidad de transformador. El viento jamás es estático, sino fluido; es el que permite la conexión y entrelazo de las trayectorias de los personajes en la Patagonia. Si este lugar geográfico es considerado como un *atractor*, es el viento lo que lo hace *extraño*. En este sentido, también es importante hablar de cómo este personaje o fenómeno cumple con la función de mimetización que anteriormente hablaba Contreras: el viento enfatiza las cualidades de transformación de la novela y la creación misma del autor, además de que le da sentido a la narración, aún cuando se tienda a hablar de sucesos poco creíbles. Así, no solo encontramos estas ideas a un nivel temático, sino también como una cuestión estructural y de procedimiento, lo cual alude a la fractalidad del texto: distintos elementos de la narración que aluden a la misma información pero desde su propia forma.

3.1.2.3 Olvido y miedo: impulsos y transformaciones

Hasta este punto, se han analizado la fuerza y velocidad de los hechos en la novela, el caos como herramienta de creación y el espacio de la Patagonia como atractor extraño que llevan a coincidir las trayectorias planteadas. Todos estos elementos son propios de la novela y el juego literario, pero queda por revisar un aspecto que para el autor es muy relevante: el efecto y la metodología que interponen los planos de la ficción y realidad.

Como ya se había tratado en un apartado previo, el olvido es el principal motor de la novela, aquello que impulsa a Aira a darse la libertad de rellenar el espacio de la falta de

recuerdos que dice tener. Y aquí hay una primera transformación: aquella aventura a la que no se ha tenido acceso en la realidad, se ve reflejada en la ficción. Empero, no es solo que no haya existido esta aventura por sí misma, que en este caso la define por los viajes que se realizan, sino que, para ayudar al proceso, el propio escritor no la busca en su vida, sino en su obra. Lo insospechado, apresurado e impredecible del caos es propio de su proceso de escritura. Así lo expresa antes de comenzar con la historia: “De pronto, estoy en un café de París, escribiendo, dando expresión a resoluciones anacrónicas tomadas en el corazón mismo del miedo a la aventura” (Aira 37). He aquí otro de los impulsores de la novela, tanto del escritor como de sus personajes: el poder del miedo. La historia comienza con una desaparición (que es como el olvido, se convierte en una nada), pero esta desaparición no es más que una transformación inicial del miedo: el juego de dos niños a crear terror a mediodía, el hecho de que el narrador haya cerrado los ojos y con ello se desvaneciera por completo Omar. Y a partir de ahí, el miedo traspasa al personaje de Delia, primero ese terror de perder a su hijo, pero después, el miedo al viaje y más específicamente al no retorno: la perdición en el abismo que es la Patagonia. Cabe destacar, sin embargo, que esos son los momentos más obvios de la aparición del miedo, pero el narrador-escritor, casi llegando al desenlace de la novela, hace hincapié no solo en el miedo mismo, sino en su transformación, pues estos primeros, como con la analogía de los rumiantes de Boulez, aún no significan nada. Explica así que:

Y sin embargo, sin saberlo, todo se apoyaba en el miedo [...] Simplificando en el sentido de lo sucesivo, primero estaba el miedo de las embarazadas (es decir que empezaba antes de que empezáramos nosotros mismos), a parir un monstruo. La realidad, indiferente y aristocrática, seguía su curso. Entonces el miedo se transformaba... Todo es cuestión de transformación de miedos: eso vuelve a la sociedad lábil, cambiante, los mundos cambian, los distintos mundos sucesivos que sumados son la vida. Uno de los avatares del miedo es: que el niño se pierda, desaparezca... A veces el miedo se transfiere de la madre al padre; a veces no; el niño registra estas oscilaciones y se transforma en consecuencia. Que sean los padres los que desaparezcan, que el viento se enamore de la mamá, que un monstruo los persiga, que un camionero no se pierda nunca porque viaja con su casa a cuestas como Raymond Roussel, etc. etc. etc., todo eso, y mucho más que queda por ver, es parte de la literatura (Aira 120).

Por otro lado, también es importante mencionar en este punto que el miedo es justo el impulsor de la prisa, pues Delia no lo piensa dos veces para ir a buscar a su hijo en el camión del Chiquito, mientras que desafortunadamente Omar siempre permaneció en Coronel Pringles. También trabaja como propulsor en la misma Patagonia, pues es lo que hace que busque alternativas

para salir de ahí. Sobre este aspecto, regresamos al escritor y el miedo que previamente se dijo que impulsa a su proceso de escritura y aventura, ahora cuestionando a la gente que gusta de viajar, en específico a quienes les gustaría visitar la Patagonia. Menciona:

Uno viaja, se va al otro lado del mundo, pero deja su vida en casa, guardada y lista para recuperarla a la vuelta. Salvo que cuando uno está lejos se pregunta si por casualidad no habrá traído su vida consigo, sin querer, y allá no habrá quedado nada. Basta con la duda para crear un miedo atroz, insoportable, sobre todo porque es un miedo a nada, una melancolía (Aira 52).

Y es aquí donde puede interpretarse un vínculo entre la costurera y el narrador-escritor: el miedo que plasma este último, se transforma en la historia y proceso que sigue Delia Siffoni, como si una minúscula idea del escritor se convirtiera en una consecuencia inimaginable en el personaje: “Delia, realidad mía... [...] ¿tu historia no se parece a la mía? Es la misma, coincide en cada uno de sus giros tornasolados... Lo que en mí es incidente minúsculo, en vos se hace destino, aventura...” (Aira 111). De esta forma, el caos y el continuo se presentan a través de la conexión profunda, casi indistinguible de dos voces que se interpretan como la misma y que borran así las barreras entre una y la otra.

Por otro lado, el personaje de la costurera, como bien apuntaba Contreras, mimetiza la velocidad que toma la narración de la novela, pudiéndose ver así una doble representación en el procedimiento de creación. Si prestamos atención al detalle de su personaje, Delia es presentada en la narración como una de las pocas mujeres en el pueblo que trabajan: “era una costurera de fama, confiable y prolijísima, aunque de un gusto pésimo [...] Pero rápida, era rapidísima [...] Con ella no había tiempo de cambiar de idea” (Aira 43). Y además, uno de sus rasgos característicos, al menos desde los ojos del recuerdo de César Aira, era su locura, la cual se intensifica cada vez más. Este énfasis se hace por primera vez al inicio de la pérdida: “Loca ya, a Delia Siffoni la desaparición de su único hijo la volvió loca [...] escena de las escenas: ver a una loca volverse loca” (Aira 50); y por segunda vez, con la muerte de Zaralegui: “Perdió el conocimiento, y siguió viaje dormida, sin ver el pasaje. Más que un sueño fue un coma histérico, del que salió distinta, loca por tercera vez” (Aira 57). Así es como se mimetiza el personaje con la función narrativa: Delia es rapidísima en su oficio, al igual que la sucesión de los hechos deben serlo para cumplir una función narrativa, como lo indica el narrador-escritor, “la prisa es necesaria porque la eficacia del truco está en llegar a tiempo al punto en que los hechos coincidan” (Aira 36). Su locura, por otro lado, se desata en parte por la transformación de su miedo, y es la que permite que indague y se mueva de manera azarosa por la Patagonia. En este sentido, se puede resumir a lo siguiente: el miedo impulsor de Delia -en este caso, la

pérdida de su hijo- la termina convirtiendo en un personaje, si bien no transformado, sí acentuado en su prisa y locura, volcado y abandonado a su suerte en todo lo contrario a lo que era su vida normal. Por último, el viento, es encargado de atenuar la velocidad de la costurera -y del relato- y juega con la aceleración; permite el movimiento, conecta sucesos y facilita que el personaje de Delia pueda sobrevivir en este abismo, pero sin dejar que las cosas sigan sucediendo y coincidiendo. El viento cumple con la función que Contreras refirió como un juego de velocidades relativas. No es un ser transformado, sino uno que transforma las condiciones de la historia. Ambos personajes marcan el propósito de esta narrativa: el juego de velocidades que al final tendrán que entrelazarse y dar la sensación de ocurrir simultáneamente, pero siempre conectadas.

Hay cabida aquí para una de las reflexiones del narrador casi al final de la novela: “En lo perdido se reúne todo [...] el olvido es una gran alquimia sin secretos, límpida, transforma todo en presente” (Aira 124). Como bien se dijo al inicio de este análisis, como lectores somos testigos de cómo van ocurriendo las ideas y cómo el narrador-escritor visualiza su obra, una que, como bien apunta Carlos Fernández, no deja de comenzar:

Ese olvido es el motor de lo disociado y el fundamento principal para que los elementos que van componiendo la ficción de Aira no se perciban como deliberados, sino precisamente como ese “dejar caer el objeto” a la escena [...] la inseguridad inicial se convierte en un devenir que, salto a salto, va construyendo una línea narrativa [...] la narración, que se anuncia como caótica, va creando un cosmos no previsto (Fernández 389 - 390).

De esta forma, todos los elementos ya mencionados están profundamente conectados y, aunque no lo parezca, crean un sistema lógico que se explica en su propia narrativa, tanto en su fondo como en su forma.

3.1.3 El caos como generador de ideas en el proceso de creación

Ya se ha hablado en el capítulo 2 sobre el peculiar proceso de Aira al momento de escribir: esa *huida hacia adelante* que le permite un fluir constante de creación. Y a pesar de que cada una de sus obras son distintas, como bien comenta en la presente novela, la realidad y lo pasado siempre estarán presentes, contaminando lo que se piensa y crea. “No tuve una vida aventurera para no cargarme de recuerdos” (Aira 38) se comenta antes de comenzar a narrar la novela, y es que, con los pocos recuerdos que tiene de su vida no-aventurera, es suficiente para dar paso a la invención. Por supuesto, esos recuerdos son suficientes para dotar de diferentes desarrollos en la ficción; en este sentido, algo muy particular de Aira es que hablar del continuo

es también observar cómo muchos de sus motivos se repiten a lo largo de otras obras, ya que todas están construidas a partir de la misma fuente de información: ese olvido que él mismo se interpone. Esto remite a un mundo caótico, pues, aunque no es perceptible de manera sencilla, estas ideas se verán conectadas al interior -como ya se vio en el subapartado anterior- y exterior de las obras. En este apartado se pretenden revisar los motivos y referencias de esta novela en particular para establecer una conexión y, por ende, un continuo entre la obra general del escritor. Cabe aclarar, sin embargo, que no se pretende a continuación establecer relaciones exhaustivas entre todas las narraciones de Aira, sino apuntar cómo algunos elementos de *La costurera y el viento* parecen repetirse en otros relatos.

3.1.3.1 Motivos que conectan a otras obras de Aira

En este apartado, se verán tres elementos que de *La costurera y el viento* que hacen aparición: en primer lugar, el personaje de Omar como un elemento autobiográfico del autor al que hace referencia; después, el espacio de Coronel Pringles, que es más ampliamente abordado en su narrativa; y por último, la figura del monstruo, que si bien aparece aquí como un personaje, es también una múltiple representación y referente de muchas de sus obras.

Para comenzar, el personaje de Omar en esta novela cumple un papel primordial, pues con él se desata la desaparición. No se conoce más del personaje que lo que significa para el narrador: un amigo de su infancia, vecino, con quien jugaba en la parte trasera del camión del Chiquito. Y, a pesar de no tener detalle de él, es la razón por la que empieza -o no deja de empezar- el relato. Su falta de acción y presencia provocan, irónicamente, la acción de la trama. Podríamos inferir que el personaje tiene entre ocho o nueve años (pues es la edad que menciona que tiene el narrador), se menciona que es hijo único y que era amigo inseparable del narrador (Aira, *La costurera...* 42). En cuanto a sus acciones, únicamente se señala que le gustaba jugar con su amigo en la cabina del camión del Chiquito, otro de los vecinos del lugar. Por otro lado, las madres de ambos habían sido amigas de la infancia, y solo unos años atrás habían coincidido nuevamente en Coronel Pringles.

Omar hace aparición también en el cuento “El infinito”, que forma parte del libro *El cerebro musical*, en donde interpreta un papel muy parecido al de *La costurera y el viento*, aunque con algunas variaciones. En este relato se plantea revivir y dejar por escrito un juego de la infancia que tenía el narrador, el cual nunca se refiere como César Aira, pero pareciera aludir a su persona. Al introducir su edad, el narrador también introduce a Omar, sin mayor contexto: “Antes de entrar en materia haré algunas aclaraciones que tienen su razón de ser. En primer lugar, la edad. Tendríamos diez y once años (o bien once y doce: Omar era un año

mayor que yo; estábamos en la escuela primaria...)" (Aira, "El infinito" 178). Sin embargo, después establece una relación de amistad importante, como la presentada en *La costurera y el viento*, pues era la única persona con la que podía jugar este juego. En comparación con la novela anterior, en esta se mayor detalle en el personaje:

Omar Berruet no era el más antiguo de mis amigos; su familia se había mudado al barrio un par de años atrás, proveniente del Gran Buenos Aires (Berazategui), pero los padres eran de Pringles; su madre había sido amiga de la infancia de la mía; una hermana del padre vivía a la vuelta y tenía dos hijos, los Moraña, que yo conocía desde mucho antes; el mayor hizo todos los grados de la primaria conmigo. Los Berruet alquilaban una casa al lado de la nuestra. Omar era hijo único, un año mayor que yo, por lo que no fuimos condiscípulos en la escuela; pero la vecindad hizo que intimáramos. En esa época estábamos todo el día juntos. Era un chico delgado, alto, rubio, lacio, pálido, linfático; opuesto en todo a mí, la ley de atracción de los contrarios nos acercó. Me temo que en líneas generales lo hice objeto de mi dominio, de mi humor mercurial y fantástico. Se plegaba de buena gana a mis caprichos, pero sabía hacer valer una fuerza discreta que yo había aprendido a respetar y que en ocasiones me causó mucho dolor. También era lo opuesto a mí en la manifestación visible de su inteligencia, que no le faltaba: donde yo era todo jactancia, grito, exhibición, él era reacción callada, ironía, realismo" (Aira, "El infinito" 179 - 180).

Por último, también menciona que para jugar a los números se instalaban en la cabina del camioncito rojo del padre de Omar (Aira, "El infinito" 181). De esta forma, pareciera que ambos personajes hacen referencia al mismo, sin embargo, los detalles difieren entre sí. Cabe destacar que en este cuento el narrador cuenta directamente este recuerdo de la infancia, proveniente de la memoria, mientras que en la novela analizada, es un escritor que se basa en el olvido para crear su ficción, lo cual remite a la cita de Boulez que agrega Aira en esta última: "La memoria hace subir a luz cosas sentidas, oídas o vistas, un poco como en los rumiantes vuelve un bolo de hierba. Puede estar masticado, pero no está ni digerido ni transformado" (Aira, *La costurera...* 38). Estos cambios en los detalles podrían explicarse con lo anterior, pues el escritor hace la tarea de digerir y transformar el recuerdo en algo nuevo que contar, pero respetando su raíz. Asimismo, los lectores de Aira deben ser muy precavidos al querer ahondar en los detalles que pueden considerarse autobiográficos, pues hace uso de ellos en su proceso creativo para permitirle seguir escribiendo. Así lo describe en su entrevista con Claudia Donoso:

Mi fórmula es “mentir con todas mis verdades, decir la verdad con todas mis mentiras [...] Lo autobiográfico que hay en mis novelas me sirve sobre todo para seguir [...] Una vez que he dado una pista autobiográfica en una novela, se me hace necesario escribir otra novela para borrar el rastro, o acentuarlo, o cambiar de dirección (Donoso 71).

Además de lo anterior, este personaje también aparece en el texto *Cumpleaños*. Difícil de clasificar, este texto también tiene como narrador a César Aira y es parecido a un ensayo personal. En este caso, la aparición de Omar alude a los mismos detalles ya vistos: “yo tendría siete u ocho años, habíamos salido a la vereda después de cenar, como hacíamos siempre, y yo jugaba con un chico vecino, Omar, mientras nuestros padres charlaban. Omar y yo éramos inseparables, teníamos la misma edad, vivíamos al lado” (Aira, *Cumpleaños* 12). También describe cómo ambos eran chicos que se retaban en cuestiones de inteligencia, tal como expresa en “El infinito”. A pesar de que aquí no se dan demasiados detalles de Omar, puede verse que lo esencial permanece: coinciden en Coronel Pringles, eran vecinos, de casi o la misma edad, inseparables en su infancia. Omar es un elemento más del continuo de la obra airiana. A pesar de que sufra algunas transformaciones en sus detalles, su figura es parte del recuerdo del narrador César Aira.

Ahora se centrará en una cuestión de espacio: Coronel Pringles. Siendo esta la ciudad natal del escritor, también aparece en varias de sus novelas, aunque en cada una se hace alusión a ella de distintas maneras. La constante que se mantiene, sin embargo, es que siempre se alude a un recuerdo o a momentos de la infancia. De esta forma, por ejemplo, alude a este lugar en *Cómo me hice monja* diciendo que “mis primeros seis años los habíamos pasado, papá, mamá y yo, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires del que no guardo memoria alguna y al que no he vuelto después” (Aira, *Cómo me hice monja* 5). Sin embargo, en otros textos cuenta de manera detallada los recuerdos e incluso a partir de ellos se desarrollan las historias o reflexiones que expone. Puede verse así en el cuento “El cerebro musical”, donde la anécdota transcurre en los años de 1950, cuando el narrador tiene entre cuatro y cinco años (Aira, “El cerebro musical” 77). Pone de referencia, para constatar que está recordando correctamente, que era en las fechas de la Biblioteca Municipal de Pringles: “Pero estoy seguro de que pasó tal como lo cuento. De vez en cuando la recuerdo y he terminado por encontrarle una explicación razonable. En esos años debía de estar formándose la Biblioteca Pública de Pringles” (Aira, “El cerebro musical” 78). También, en contraste con lo que menciona en *Cómo me hice monja*, en otros de sus textos menciona que sí ha vuelto a visitar el pueblo por distintas razones, como en “A Brick Wall”, en donde menciona que “volví para ver a mi madre que está postrada por una caída, y me alojé en el Avenida porque su pequeño departamento está ocupado

por las acompañantes que la atienden” (Aira, “A Brick Wall” 6); o en *Cumpleaños*, donde comenta que fue a Pringles por una semana y justo se dedicó a escribir el texto que ahí mismo se presenta. Añade también: “vengo al pueblo dos o tres veces por año” (Aira, *Cumpleaños* 14). De cualquier forma, Coronel Pringles es, definitivamente, un elemento que ayuda a crear la continuidad en las ideas y el proceso creativo del autor, pues coincide en las características que normalmente se le otorga. Por ejemplo, tanto en “El cerebro musical”, *Cómo me reí*, *La cena* e incluso la novela de la que ya se ha hablado ampliamente, *La costurera y el viento*, se hace referencia a cómo todas las personas del pueblo se conocían entre sí. De hecho, las descripciones son bastante genéricas a las que un pueblo cualquiera podría referirse: todos los jóvenes con inquietudes artísticas tendían a irse para buscar ofertas culturales que no encontrarían ahí (“El cerebro musical” 85), o simplemente “desocupados, sin horizontes, los jóvenes se iban, o se quedaban vegetando como empleados, resignados a la falta de futuro” (*Cómo me reí* 36); se describe como un lugar desolado, oscuro (*Cumpleaños* 11), que se proyecta también en su ambiente de tristeza de desgracia (*Cómo me reí* 37); lo que también se relaciona con la maldición que afronta en un sentido económico, pues, como se repite tanto en *Cómo me reí* tanto en *La cena*, Pringles era un lugar maldito para los negocios. Y, a pesar de que pareciera que podríamos estar hablando de cualquier pueblo, el hecho de que los narradores de estas obras lo recuerden desde la infancia lo llena de cierta nostalgia que hacen de este lugar un elemento de reflexión y crítica que, nuevamente, provoca la transformación del recuerdo en algo nuevo y único.

Por último, puede hablarse de la figura del monstruo, la cual es posiblemente la más interesante en términos de proyección y significación. Graciela Villanueva enlista algunas de sus formas y apariciones a lo largo de la narrativa de Aira:

toma la forma de un niño monstruoso en *El bautismo* (1991), un conjunto de gallinas atómicas en *Embalse* (1992), un pollo eviscerado en *Madre e hijo* (1993), un muñeco de nieve en *Los misterios de Rosario* (1994), una manada de gusanos azules de *El congreso de literatura* (1997), un androide homosexual y una lluvia de serpientes aladas de *La serpiente* (1997), una monja-robot en *El sueño* (1998), un pintor monigote desfigurado por un accidente en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), un pez embalsamado que el protagonista intenta transformar en pianista en *Varamo* (2002), un feto malévolo en *Yo era una chica moderna* (2004), un hombre cinco veces más pequeño que el resto de su especie en *El pequeño monje budista* (2005), un cerebro gelatinoso o una enana-mariposa en *El cerebro musical*, un ejército de muertos vivos

recién salidos del cementerio de Pringles en *La cena* (2006), un Frankenstein para armar en *El naufrago* (2011) (Villanueva 163 - 164).

Y por supuesto, también hace aparición en la novela que aquí respecta, en donde toma la forma de un niño maldito que no debió nacer: “un niño dotado de todo el poder de las transformaciones, un ser que será la cápsula de todos los vientos del mundo, el molde del viento, por lo tanto feo hasta el espanto” (*La costurera y el viento* 103).

Es importante remontarse a la significación que tiene esta figura en mundo airiano. En su ensayo “Arlt”, Aira habla justamente del Monstruo y su significación en la obra de este escritor:

El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. ¿Qué parte? No podemos evitar la sospecha de que es la parte más importante, la más genuina. Así mutilada, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como un monstruo, es el Monstruo (Aira, “Arlt” 3).

De esta forma, la conciencia y el lenguaje son el mecanismo del monstruo, que es “la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo” (Aira, “Arlt” 4), pero que en el procedimiento debe transformarse, deformarse o mutilarse, dando como resultado un “hombre dado vuelta, que nos acompaña como un doppelgänger espeluznante” (Aira, “Arlt” 2). Además, este es un ser que ayuda a perpetuar el mito del escritor, pues “para crearse como mito, el escritor debe morir” (Aira, “Arlt” 4). Y, en este caso, la figura del monstruo siempre sobrevive al relato y sus protagonistas. Así lo apunta Marie Audran: la obra de Aira trata sobre la supervivencia y es necesario que el escritor se convierta en monstruo para que este procedimiento o mecanismo siga actuando (Audran párr 4).

¿Qué significa, pues, el Monstruo en la obra de Aira? Djibril Mbaye hace la observación de que, eso que resalta Aira en la obra de Arlt, se verá materializado también en su propia ficción, sin embargo, “si el monstruo de Arlt se relaciona generalmente con la conciencia, la percepción y también la explicación, el de Aira se centra en el nacimiento. Es particularmente la génesis de un ser espeluznante y terrorífico cuyos rasgos salen del ordinario” (Mbaye 180). En este punto, a través de la obra *Cómo me hice monja* es la mejor manera de ejemplificar cómo se lleva a cabo el mito del escritor, esa supervivencia que es necesaria para seguir con el procedimiento. Como lo señala Sandra Contreras: “*Cómo me hice monja* es la primera novela que Aira escribe en primera persona [...] Y es también la primera novela en la que la figura del "monstruo" es atribuida a sí mismo como personaje. Nace, podríamos decir, aquí, el *monstruo César Aira*” (Contreras 264).

Elena Alonso también se encarga de señalar una particularidad de esta figura. Ella habla de cómo los monstruos, seres deformados y en este caso desconocidos, forman al mundo. Así, en la narrativa de Aira todo es monstruoso: desde su estilo hasta su contenido. Y así como Aira hablaba de esta figura desde el expresionismo y Arlt a través de la conciencia, está también vinculado con el conocimiento. Menciona Alonso:

Ante la definición original de monstruo derivada del término latino “monstrum”: “hecho prodigioso o advertencia de los dioses”, surgen opiniones que, al negarle esta naturaleza prodigiosa, explican su procedencia [...] todos le fueron reservando al monstruo un lugar junto a la ignorancia, señalando su existencia como un producto de la interacción del ser humano con un elemento desconocido y del miedo que surgía como consecuencia. Si lo desconocido es aquello que no puede cubrir la ciencia, según la ciencia avanza, lo desconocido va modificando sus márgenes; el monstruo se mueve a la par y acaba por encarnar lo contrario de la *scientia*: la duda que cuestiona la realidad y que no encaja en los sistemas científicos o filosóficos (Alonso 13 - 14).

En este sentido, el monstruo en la ficción airiana funge como la incursión en lo desconocido y el miedo que se produce debido a este. Aira quiere producir esa sensación de desagrado a sus lectores a partir de la deformidad, evitando a toda costa la comodidad. Y al mismo tiempo, estas transformaciones son las que permiten que el relato continúe y se supere ese miedo. En la novela que aquí se ha visto, el monstruo surge para dar pie a esta reflexión que ya se hizo anteriormente: “Y sin embargo, sin saberlo, todo se apoyaba en el miedo [...] Todo es cuestión de transformación de miedos: eso vuelve a la sociedad lábil, cambiante, los mundos cambian, los distintos mundos sucesivos que sumados son la vida” (Aira, *La costurera y el viento* 120). Y ese miedo está directamente vinculado con la figura del monstruo y cómo se transponen estas transformaciones y representaciones. Por ejemplo, a continuación puede entenderse lo anterior a partir de la perspectiva y sensación de Ramón Siffoni:

Lo escalofriante era la forma que tenía el Monstruo... Más que una forma, se trataba de una acumulación de formas, fluidas y fijas a la vez, fluidas en el espacio y fijas en el tiempo, y viceversa... Eso no tenía explicación. El Monstruo había visto (porque tenía ojos, o un ojo, o era un ojo) el espejito asomando de la ranura y brillante por la luna a la que apuntaba, y se extendió hacia él... Ramón metió adentro la mano, que había empezado a temblar, puso el contacto, apretó el acelerador... El vehículo se precipitó hacia adelante, con el Monstruo dando tumbos arriba. Omar... el juego... el niño monstruo... el niño perdido... Todo daba tumbos en su mente igual que esa criatura en la capota de su paleomóvil... (Aira, *La costurera y el viento* 119).

Así como esta novela permite la acción a través del miedo, se puede decir que el Monstruo no solo es la representación de esos miedos y lo desconocido, sino también la necesidad de conocer, pues los personajes, irónicamente, huyen de esos miedos pero al mismo tiempo siempre llegan a ellos, y eso es lo que les permite continuar con el relato.

De esta forma, el monstruo es una manera más de perpetuar el continuo en la obra de Aira, tanto por su aparición en múltiples de sus obras como por la representación del mismo en ellas, pues expresa aquello que está más allá de nuestro conocimiento y de lo que podemos establecer como certero. Será que, de alguna forma, el monstruo pueda verse también como la forma del propio caos: un mecanismo que pone en evidencia nuestra falta de conocimiento ante el mundo y lo fácilmente alterable que es.

3.1.3.2 Referentes de la obra airiana

Para terminar con este capítulo, se hablará brevemente de algunas referencias que son mencionadas en *La costurera y el viento*, pues todas ellas parecen jugar un papel muy importante en las influencias del escritor y, por tanto, en el continuo que se establece en su literatura. Se podrá ver -como también es esperable- que la mayoría tienen relación con las vanguardias o pre-vanguardias, de manera específica el cubismo, impresionismo y surrealismo. Asimismo, el enfoque de la música contemporánea con figuras como Cage o Boulez, quienes también desarrollan su estética inspirados por el ambiente de experimentación del siglo XX. Empecemos la que tiene la referencia más sutil, el cubismo, pues menciona: “Me sentía deformado, retorcido, con las dos orejas del mismo lado, los dos ojos del otro, un brazo saliéndome del ombligo, el otro de la espalda, el pie izquierdo saliendo del muslo derecho... acuclillado, como un sapo octodimensional” (Aira 39 - 40). Después, el impresionismo se menciona por la profesión de Silvia Balero, que era profesora de arte. En este punto, reconocemos que el narrador tiene mucho conocimiento sobre la Historia del Arte, pues no es común que alguien que vive en un pueblo como Pringles conociera tanto sobre ello. Lo menciona así: “Es cierto que había llegado hasta los impresionistas nada más, pero no hay que ser demasiado severos en este punto. A los pringlenses en ese entonces había que explicarles el impresionismo, y recomenzar toda la historia, con valentía” (Aira 49). Incluso se refiere a ella como una “amiga de las artes, casi una vanguardista” (Aira 49), expresando así simpatía por el tema. Por último, al surrealismo se le menciona acompañado de la figura de Breton:

Todo esto puede parecer muy surrealista, pero yo no tengo la culpa. Me doy cuenta de que parece una acumulación de elementos disparatados, según el método surrealista, de modo de obtener una escena que lo tuviera todo de la perfecta invención, sin el trabajo

de inventarla. Esos elementos, Breton y sus amigos los traían de cualquier parte, de lo más lejano, de hecho los preferían tan lejanos como fuera posible, para que la sorpresa fuera mayor, el efecto más efectivo. Es interesante observar que en su busca de lo lejano hayan ido, por ejemplo en los «cadáveres exquisitos», apenas hasta lo más cercano: el colega, el amigo, la esposa. Por mi parte, no voy ni cerca ni lejos, porque no busco nada (Aira 54 - 55).

Esta última cobra una mayor importancia porque, así como lo apunta el narrador, esta novela se conforma por varios elementos surrealistas. Así los destaca David Viveros en el texto: “la búsqueda de las libertades más improbables para escribir; la acumulación de elementos disparatados; una escritura automática que puede incluir los dos numerales anteriores y que resulta de una escritura de la invención y no de la memoria; y la búsqueda de elementos lejanos” (Viveros 2). Y a pesar de ello, como bien apunta el mismo personaje, en comparación con el método surrealista, el de Aira no pretende llegar a nada en específico, sino, simplemente, escribir: “César Aira invierte el procedimiento surrealista, para obtener un nuevo método en la búsqueda de una escritura que le permita seguir narrando en la novela” (Viveros 83).

Ahora bien, las referencias a los músicos ocurren de dos formas: a Boulez de manera directa, a través de la cita que guía la escritura de la novela, pues habla de la importancia de la transformación y, se cree, a John Cage, al hacer un tenue guiño es una escena:

había uno, un pájaro, que era el que me despertaba en esos amaneceres de verano, un pájaro con el canto más bello y extraño que pueda soñarse. Nunca volví a oír algo así. Era un gorjeo atonal, locamente moderno, una melodía de notas al azar, agudas, límpidas, cristalinas. Las hacía tan especiales lo inesperadas que eran, como si existiera una escala, y el pájaro escogiera cuatro o cinco notas de ella en un orden que burlaba por sistema cualquier expectativa. Pero el orden no podía ser inesperado siempre, no hay un método así; el azar mismo debía contribuir a que se cumpliera alguna expectativa, la ley de las probabilidades lo exige. Y sin embargo, no (Aira 45).

Aunque breve, esta pequeña descripción nos recuerda los intereses particulares del narrador César Aira, que no tan irónicamente, son los mismos que del escritor. Todas estas alusiones son parte de su inspiración -como bien se veía anteriormente cuando se habló de su ensayo “La nueva escritura”- y juega con ellas dentro de sus textos, ya sea de manera directa o indirecta.

Por otro lado, está la figura que no puede faltar para el escritor: Raymond Roussel. Aunque breve, se hace mención de este escritor al compararlo con el Chiquito: “Que sean los padres los que desaparezcan, que el viento se enamore de la mamá, que un monstruo los

persiga, que un camionero no se pierda nunca porque viaja con su casa a cuestas como Raymond Roussel, etcétera, etcétera, etcétera, todo eso [...] es parte de la literatura” (Aira 120).

A partir de lo anterior, pareciera inevitable para Aira hacer alusión a aquellos de los que su literatura se nutre. Menciona Sandra Contreras que la literatura de Aira es la de las vanguardias del surrealismo, Duchamp y Roussel (Contreras 5). En este sentido, lo que más resalta en la literatura airiana y que perpetúa nuevamente el continuo es la idea de procedimiento que toma de estos autores y visiones. Por mencionar algunas de las obras que hacen también referencia a esto están *Una novela china*, *El volante*, *El llanto*, *La mendiga* y *El congreso de literatura* (Contreras 11). Así, estas referencias estarán siempre en las creaciones del César Aira escritor, pues, tanto él mismo como sus personajes, de manera inevitable ceden al procedimiento y buscan normalmente la invención.

3.2 Estudio de *Las conversaciones*

Las conversaciones, en comparación con *La costurera y el viento*, no es una novela de la que se haya dicho mucho. Tiene la cualidad de ser retrospectiva y analítica a través de la reconstrucción de una conversación que, a su vez, reconstruye la trama de una película a partir de sus fragmentos. Las implicaciones que tiene esta narración, como se verá a lo largo de este capítulo, en cuanto a la teoría del caos son múltiples. Entre ellas se plantea la visión desde distintos planos, el juego de las probabilidades, la representación, el continuo y la fragmentación.

3.2.1 El narrador analítico y los planos de interpretación

Al narrador en este texto, en comparación con otros del mismo autor, no se le atribuye ninguna pista que nos guíe a pensar que es un doble más de César Aira, como anteriormente ya se explicó. Sin embargo, existe recurrencia en su discurso en cuanto a su manera de pensar y ver las situaciones, como, por ejemplo, su noción del recuerdo y la memoria. Esta es de interés debido a dos razones: primeramente, porque es el medio que utiliza para establecer la continuidad en el relato; y, en segundo lugar, porque es a través de ella que el narrador puede describirse como una persona analítica, atenta al detalle y gustosa de realizar el ejercicio de evaluación, el cual interesa por ser cualidades cercanas al método, a lo científico. Para poner en contexto, en los primeros párrafos menciona: “Para entretenerme, recuerdo las conversaciones que he sostenido con mis amigos [...] cada noche la de ese día. Todos los días me dan materia para el recuerdo” (Aira 131). Esto se hace como un ejercicio principalmente de

ejercitación para mantener la mente activa, pero también por el gusto de analizar el relato y revivir una realidad para contemplar su verosimilitud. Más adelante detalla:

Sin demasiado esfuerzo llego a una duplicación exacta, pero enriquecida justamente por ser una duplicación. Me permite ahondar en las ideas, que en el curso de la realidad pasan demasiado rápido. Puedo detener donde quiero y contemplar el pensamiento o su expresión, explicarme los engranajes que los articulan, descubro un defecto en la argumentación, hago una corrección, vuelvo atrás. Pongo la lupa sobre la conversación transformada en una miniatura, y mi contemplación insomne la vuelve hermosa y perfecta como una joya. Su mismo desorden, sus redundancias, su falta de objeto, se cubren de un nacarador artístico por obra y gracia de la repetición (Aira 133).

La repetición es clave. Se habla de esta forma de una visión fractal que permite analizar el suceso no desde el suceso propio sino desde su reconstrucción que es apreciada por aquellos detalles que, al momento que sucede la conversación en tiempo real, uno no se puede detener, sino únicamente continuar. Ahora bien, esto también plantea, en primera instancia, diferentes planos de realidad o interpretación: la conversación a la que el lector se enfrenta no es la conversación real, sino la recreación de dicho suceso a través del recuerdo. En este sentido, al igual que en *La costurera y el viento*, distinguimos distintos planos, sin embargo, aquí siempre se limita al recuerdo y no se tiene acceso al instante real de interacción.

Dicho lo anterior, ocurre también una subdivisión de planos. Se encuentra el plano real, en el cual nos dividimos en lo anteriormente mencionado: la realidad en donde el personaje se encuentra en una retrospectiva nocturna de una conversación que tuvo previamente en el día, y la conversación misma que recrea, la cual nos remonta a un momento anterior en el día. Y se encuentra también el plano ficticio, pues el tema de conversación es una película de Hollywood que se discute, principalmente, por un presunto error que llama la atención al narrador e intenta probar su punto. En este segundo plano, hacia el final de la conversación, se descubre que dentro de esta ficción ocurre otra ficción. De esta forma, la narración se fragmenta y da pie a diferentes visiones, la del narrador y la del amigo con quien mantiene la conversación. Si bien se tiene mayor acceso al punto de vista del narrador, la contraposición de la postura del amigo alude también a cómo, de manera personal, cada quien recibe e interpreta la información.

3.2.1.1 Plano real

Como ya se dijo antes, este plano se distingue por ser el que plantea la narrativa de la historia: la reconstrucción de una conversación entre dos amigos sobre una película. Sin embargo, la importancia de esta no es solo un suceso casual y amistoso, sino el planteamiento

de un error y, con ello, un problema de verosimilitud en la ficción cuando se contrapone con la realidad. Se encarga de mencionar repetidas veces que en la película, “el protagonista, que era un humildísimo pastor de cabras en Ucrania... ¡tenía un Rolex en la muñeca!” (Aira 134). Y por tanto, según el narrador, esto no podía más que tratarse de un error, pues concluye repetidas veces que “El actor no es el personaje” (Aira 140). Si no fuera un error, postura que mantiene su amigo con el que mantiene la conversación, habría un problema de verosimilitud en la ficción que tendría que respaldar de alguna manera. De esta forma, se dedica a hacer una revisión de razones que le permitieran explicar este decreto: “Estaba introduciendo uno a uno los elementos de la demostración de la realidad, que me serviría para hacer contraste con la ficción” (Aira 145). Y en medio de esta reflexión, cuando el personaje parece tener toda la razón, comienza un momento muy típico de la literatura airiana en donde el narrador reflexiona sobre lo que está haciendo y plantea con ello un problema de interpretación:

Cuando reconstruía la conversación (y ahí también era implacable porque no me salteaba una palabra, y hasta creo que agregaba alguna), me daba cuenta de que el «actor» ya era «personaje» en cierto modo; no el personaje que encarnaría poco después en la filmación de la película, pero sí el personaje del cuento que yo, marginalmente, por imperativos retóricos de la demostración, estaba contando. Y cuantos más datos lanzaba para redondear su figura de «actor», más «personaje» lo volvía. Esto era inevitable, desde que la ficción adoptó, para manifestarse, una estructura narrativa que es la misma que utiliza la realidad para hacerse inteligible. Pero, inevitable o no, debía reconocer que debilitaba mi argumento (Aira 145).

Si bien al final se llega a una conclusión sobre lo anterior, el mismo personaje es consciente de cómo el plano de realidad se apoya de la ficción y viceversa, de manera que las interpretaciones y representaciones que pueden hacerse a través del lenguaje siempre serán, como antes vimos, algún tipo de convención. Esto se explorará más adelante al hablar sobre la fragmentación y el constructivismo.

3.2.1.2 Plano ficticio

En cuanto a este segundo plano, podría decirse que abarca la mayoría del relato, pues es la esencia del recuerdo reconstruido de la conversación. Hay que aclarar, de cualquier forma, la manera en que los personajes tienen acceso a este: ambos cuentan solo con fragmentos de la película y su recreación consiste en la interpretación que hicieron solo de las partes de ella, sin una sucesión ni la totalidad de la misma. Así, en primera instancia, hay un problema de visiones, pues todo lo que se desarrolla tiene que ver con interpretación: “Esta película, los dos

la habíamos visto en forma fragmentada; el tedio y el zapping, sumados a las distracciones domésticas, nos habían hecho ver pasajes distintos, uno más el principio que el final, el otro al revés” (Aira 134). ¿Cómo podría llegarse a la misma conclusión si la información a la que se tiene acceso no es igual o está incompleta? Es interesante cómo este punto está íntimamente relacionado con la labor científica. Desde una visión determinista, con cierta cantidad de información se piensa que puede llegarse a una conclusión, pero en la teoría del caos, la complejidad y las variables aumentan: la realidad se ve fragmentada, pues no es posible tener acceso a toda la información que acontece a un suceso, o bien es sumamente complicado -al punto de lo imposible- el predecir qué sucederá o cómo se comportará un evento. En este caso, incluso el narrador llega a preguntarse “¿Me habría precipitado a las conclusiones, sin darle tiempo a las premisas?” (Aira 137). Y a partir de este planteamiento, aunado con lo que se dijo en el plano de realidad, comienza el análisis de la información disponible. Ahora bien, todo el ejercicio de reflexión y debate llega a un punto que no se había considerado en la reconstrucción de los sucesos: que dentro de la ficción había otra ficción. Así lo menciona el protagonista:

El argumento de base de la dichosa película, la que los dos habíamos visto, era la filmación de una película [...] Yo directamente no había percibido que había dos planos: los había fundido como mejor pude, poniendo parches y haciendo costuras laterales y transversales, a la bartola. Mi amigo en cambio, más atento que yo por un lado pero más distraído por otro, había discriminado correctamente los dos niveles, pero se había equivocado sobre la jerarquía respectiva de estos niveles: había creído que la historia de la Señorita Salvaje y el Pastor era la «real», y la del Laboratorio Secreto la «ficticia» (Aira 188).

Aquí se hace de manera directa la división de planos en la ficción como uno “real” y “ficticio”, lo cual es parte del problema que anteriormente se planteaba el protagonista. De cualquier forma, la conclusión a la que se llega es que todo es lenguaje e interpretación individual, pues finalmente somos nosotros quienes completamos la información de los sucesos a partir de lo que conocemos. Asimismo, este es un gran ejemplo de cómo funciona el continuo en la teoría del caos: una forma en la que todo fluye de manera indistinta entre distintos niveles de interpretación y representación.

3.2.1.3 La representación y el lenguaje

Anteriormente se explicaba cómo los planos de ficción-realidad -o incluso ficción-realidad-ficción- están relacionados de forma íntima con la interpretación que el personaje hace de ellos, la manera en que conecta lo fragmentado y permite así una continuación de los

sucesos. Cabe hablar aquí de ello a un nivel de representación, pues no solo basta hablar de los mencionados sino de cómo dichos planos y las relaciones con las representaciones que presentan dan pie a una interpretación donde no puede verse la línea que divide a ambos, ya sea por circunstancia o punto de vista. Por ejemplo, se hace mucho énfasis en el actor-personaje y cómo el papel del artista, en este sentido, es puramente una creación de representación, pero que pretende plantearlo como una realidad. Así lo reflexiona el narrador:

Ese personaje no existía ni había existido nunca. Su identificación con el actor que le había dado cuerpo y voz era momentánea y funcional. Una vez hecha la película, el actor podía olvidarse de él para siempre. El pastor (el «personaje») era un fantasma creado con fines artísticos y comerciales, mucho más lo segundo que lo primero en este caso, un fantasma hecho de imágenes y palabras, cuya realidad precaria estaba a la merced de la suspensión voluntaria de la incredulidad de los amantes del cine. Una diferencia fundamental residía en que la vida del actor era biológica, tenía un largo «antes» como lo probaba su carrera en las pantallas, sus divorcios, su perro Bob, y tendría un «después» tan largo como el Destino quisiera dárselo; mientras que el pastor seguiría repitiendo su fragmento ilusorio de vida no biológica, hecha de luz e impulsos electrónicos. Habían coincidido sólo en la representación (Aira 146).

Y a pesar de que esto parece ser obvio, se discute una y otra vez sobre esta representación y la visión desde los planos. Al final, se concluye sobre cómo el lenguaje es el encargado de llevar a cabo el juego entre planos y representaciones. Al final de cuentas, el libro lleva el nombre de *Las conversaciones*, pues es a través de las palabras que representamos una realidad y también con ellas podemos crear la ficción. Menciona hacia el final del texto:

El atractivo de las conversaciones estaba ahí: en que el otro fuera realmente otro, y su pensamiento fuera impenetrable para el interlocutor. Cuando yo volvía a ellas de noche, a solas, me transformaba en el artista o el filósofo que trabajaba a su gusto los materiales, como el director de la película que hacía lo que quería o podía con el guión [...] Aunque el símil de la película no era completo porque yo no trabajaba con cámaras y actores y decorados sino sólo con el pensamiento, y el pensamiento estaba hecho sólo de palabras (Aira 192).

Sobre este punto, es interesante ver el lenguaje desde la perspectiva del caos. En su ponencia “Las teorías del caos (teoría de las catástrofes) y el lenguaje”, la doctora Manuela Romano Mozo habla justamente de cómo existen similitudes entre los sistemas complejos y dinámicos y el comportamiento del lenguaje. En este sentido, apunta que la teoría del caos es un medio que explica, a través de sus premisas tanto filosóficas como matemáticas, el comportamiento

del lenguaje (Romano 18). A pesar de que señala varias similitudes y representaciones que puede haber entre una y otra, es de mucho valor la que refiere al lenguaje como un sistema con comportamiento fractal. Menciona así lo siguiente:

El lenguaje como sistema complejo es fractal, es decir, muestra similitudes formales en sus diversos niveles de análisis. Es precisamente el carácter fractal del lenguaje el que permite su funcionalidad, es decir, el que permite acceder a una cantidad de información infinita mediante un número finito de elementos. Así, las unidades básicas y simbólicas de la gramática de una lengua, las palabras, estarían formadas por la combinación de un polo fonológico y otro semántico, cuya combinación formaría palabras, cuya combinación formaría sintagmas, cuya combinación formaría oraciones cuya combinación formaría textos/discursos, que en definitiva no son más que la relación simbólica entre forma fonológica y significado (Romano 19 - 20).

Lo anterior, aunado al hecho de que quienes usan el lenguaje somos los seres humanos, seres con experiencias y conocimientos que difieren entre sí, da partida a la creación de distintas teorías y discursos que parten de las palabras y el uso que cada uno les da. Como dice finalmente el narrador de la novela: “Todo estaba hecho de palabras, y las palabras habían hecho su trabajo” (Aira 192).

3.2.1.4 El recuerdo: el canal del continuo

Para finalizar con este primer apartado, cabe hablar del medio que permite y conecta todo lo anterior. “Era el recuerdo lo que establecía el continuo” (Aira 185), menciona el narrador. En *La costurera y el viento* era la falta de recuerdo lo que permitía el proceso de creación, pues estaba la posibilidad de dar cabida a la imaginación para no fiarse de la memoria. En primera instancia, en *Las conversaciones* pareciera establecerse justamente lo contrario. Aquí, la función del recuerdo era “una oportunidad de ordenar los hechos, poner las causas antes que los efectos y racionalizar la cronología” (Aira 169). El recuerdo es importante para permitir al narrador realizar su ejercicio de análisis del lenguaje y ejercitar la memoria. En este sentido, se fía del recuerdo porque la intención está en evaluar lo recordado. Ahora bien, sin embargo, el discurso airiano de invención y simultaneidad permanece, pues, como el protagonista explica:

Aquí es pertinente una nota al margen: el recuerdo puede ser idéntico a lo recordado, pero a la vez es distinto, sin dejar de ser el mismo. El gesto de incompreensión de mi amigo [...] no era más que eso: un pedido de explicación, que ni siquiera sabía, aún, que estaba pidiendo una explicación. En el recuerdo, en cambio, se cargaba con todo lo que

había pasado después. Por el solo hecho de recordar, así fuera manteniendo la secuencia temporal, todo se daba al mismo tiempo (Aira 134).

Surge entonces una pregunta: ¿por qué el relato que cuenta el texto surge a partir del recuerdo de una conversación y no la conversación en tiempo real? Porque el discurso airiano es eso: la oportunidad de reflexionar sobre el lenguaje, la invención, el continuo y, especialmente en este punto, la fractalidad, pues otra vez existe esa división de planos: el recuerdo no es lo mismo que la realidad, pero son definitivamente muy similares, casi idénticos. El problema es que siempre, en la reconstrucción de lo recordado, estaremos sesgados a saber lo que pasará e incluso podríamos hacer modificaciones o rellenar lo que no se logra recordar en la totalidad. En ese sentido, ocurre lo que Contreras llama transfiguración o vuelta al relato como una torsión de perspectivas en donde estas “se han dado vuelta y todo es visto al otro lado del espejo” (Contreras 17). Así, el recuerdo se convierte en herramienta de reflexión y anulación del tiempo, además de jugar un papel importante en lo que posteriormente se analizará sobre la fragmentación.

3.2.2 Verosimilitud y causalidad

A lo largo de este trabajo, cuando se habló sobre el procedimiento de César Aira, se señaló la importancia de la verosimilitud al momento de crear un relato o hilo de pensamiento. Es decir, que a pesar de que el autor se deja llevar por la escritura, siempre está pensando en un medio de causa y efecto que le permita establecer un relato creíble en el sentido de verosímil. En este texto en particular, esta característica destaca porque el narrador habla directamente de la importancia que tiene. En primer lugar, lo hace cuando menciona a los continuistas, “cuya función era asegurar que los actores siguieran con la misma ropa y el mismo peinado y el mismo nivel de rasurado o no rasurado de la barba de un día a otro de filmación [...] Porque el registro de las secuencias era discontinuo” (Aira 137 – 13i8). De manera análoga, se podría hablar de Aira y su procedimiento de escritura como un continuista de la literatura.

Ahora bien, previamente se hablaba de cómo la ficción se vale de las herramientas de la realidad para crearse, como el lenguaje. En este caso, el verosímil es también un elemento relevante para establecer continuación y adentrarse en estos planos de distinta significación. En comparación con la realidad, la ficción debe mostrar de una manera más clara la historia y motivaciones de los personajes, como lo explica a continuación:

el pastor también debía tener una historia, y, por ficticia, esta historia debía ser «más» historia, es decir que debía ser más inteligible que las historias reales, que se presentan

en un caos de azar y vueltas y revueltas. Para ello acentuaba un elemento que también tenían las historias reales: el verosímil (Aira 146).

Este caos de azar existe tanto en la ficción como la realidad, sin embargo, en la realidad funciona como una probabilidad, un conjunto de hechos desconocidos que finalmente dieron un resultado, pero que, más allá de nuestra propia existencia y las relaciones más cercanas a nosotros, no sabremos bien qué hay detrás. En la ficción, en cambio, hay un control de los efectos que llevaron a ciertas causas. Aquí se establecen como probabilidades: la verosimilitud podría ser dinámica, podría crear más historias. Mientras uno de los personajes habla del error de la película porque el pastor tiene un Rolex, el otro lo ve como una oportunidad para generar una nueva historia que enmiende y justifique ese error: “había que verosimilizar” (Aira 155). Y para ello, se comienzan a presentar las causas que podrían llegar a justificar ese Rolex en la mano del pastor. Cabe señalar que no se limita a motivaciones personales que pudiera tener este personaje, sino acontecimientos de interés geopolítico y cultural, creando una red de historias previas que finalmente coinciden con la del pastor ucraniano. En este sentido, el aumento de factores y la encadenación de sucesos muestra la complejidad de la historia, ya que enfatiza la cantidad de factores que debieron ocurrir para llegar a un fin determinado. Esta red caótica, al final, deriva en lo que, si se desconocen las causas, parecería un error.

Por último, sobre este punto también es relevante notar que, fuera de la recreación de la conversación, como lectores se nos presentan las motivaciones del narrador por su fijación en esta charla, como que temía que su amigo no fuera lo suficientemente inteligente para entender la diferencia entre actor y personaje o que siempre había querido un Rolex. En este sentido, puede verse cómo Aira cumple la función del continuo, pues, aunque respecte al plano de la “realidad”, se enfoca en hacer verosímil el relato que presenta.

3.2.2.1 ¿Quién le cortaba el pelo a un peluquero?

Dentro de la película comentada, se establece un ejemplo de encadenación que ayuda a estructurar lo anterior. La premisa sale de la pregunta “¿Quién le corta el pelo a un peluquero?”, pues se esperaría que a una persona con esta ocupación le interese cortarse su propio pelo con una persona que conozca sobre dicho oficio. Se habla aquí brevemente de ello como un mero ejemplo que ayude a ejemplificar la idea anterior de verosimilitud y causalidad. Así pues, un peluquero, al buscar cortarse el pelo, no buscaría a la persona con este oficio que cobre más caro o que sea más famosa, sino a la mejor disponible que conozca, que seguramente serían muchas por trabajar en dicho rubro. Se puede establecer así que un primer peluquero se corta el cabello con un segundo peluquero. Después, “ese segundo peluquero se iría a cortar con un

tercero, y el tercero con un cuarto, y la cadena seguiría prolongándose” (Aira 175). Sin embargo, siempre puede suceder que la cadena se corte. Entre algunos ejemplos, podría pasar que “uno de los peluqueros era calvo y no necesitaba de los servicios de un colega” (Aira 176) o “si dos peluqueros se cortaba mutuamente” (Aira 176). Desde esta perspectiva, pueden haber muchas posibilidades, pero estas están sesgadas a la visión del peluquero, quien es la persona que mejor información podría darnos al respecto de lo anterior. La verosimilitud, en este sentido, está en la justificación y la creación de sucesiones que se puedan presentar sobre un hecho.

3.2.3 Fragmentación y constructivismo

Para continuar con este análisis, es relevante hablar de la idea de fragmentación dentro del texto y cómo esta incita a la complejidad. De manera general, puede hablarse de la idea de fragmentación en este caso como la visión y análisis de las partes en lugar de la complejidad del todo. Lo explica así el narrador:

la experiencia de la realidad, ya proponía un modelo de fragmentación. Sin necesidad de ponernos filosóficos, podíamos decir que con la vida pasaba lo mismo que con esta película. Humanos, reales, imperfectos y parciales por humanos y por reales, todo el tiempo nos estábamos perdiendo cosas importantes, eslabones esenciales para entender el gran relato general; después los reponíamos, con titubeos y errores. Era el recuerdo el que establecía el continuo; y como el recuerdo también era una realidad de la experiencia, también él estaba fragmentado (Aira 185).

Según esta visión, las experiencias de la vida misma están fragmentadas. El propio texto, como se hablaba previamente a partir de los planos, son fragmentos vinculados al recuerdo que se han intentado integrar para tratar de llegar a una respuesta. La visión de la película es fragmentada porque en la televisión existen los comerciales y los personajes solo vieron ciertas partes, sin mucha atención, además de que la misma película se transmitía en dos canales distintos. La película en sí misma también presentaba este modelo de fragmentación, pues incluía escenas de la “realidad” y de la película que se estaba grabando en la misma.

Lo que queda es simplemente rellenar los espacios en blanco. El narrador reflexiona sobre esto a partir del constructivismo: “Según un constructivismo bien concebido y bien realizado, con ver la mitad de un cuadro debería ser posible saber cómo es la otra mitad que no se ha visto [...] O la mitad de una película, ¿no?” (Aira 185). Desde esta perspectiva, y para ahondar un poco en lo que el constructivismo se refiere, puede decirse que “el ser humano es el constructor de sus saberes sobre el mundo, incluyendo los procesos metodológicos que le

permiten demostrar a sí mismo y a los otros, la coherencia, validez y aceptabilidad de dichos saberes” (Gallego, Pérez y Torres 9). Así, esta visión constructivista confluye con la caótica. Karen VanderVen explica que según el constructivismo el conocimiento se va construyendo conforme interactuamos con un entorno social y vamos adaptando dicha información en un proceso continuo. En sus palabras “learning is an organic process of invention rather than a mechanical process of accumulation” (VanderVen 45). Esto significa que, conforme vamos conociendo nuevo conocimiento, este puede conectarse o llegar a tener conflicto con el previo; por lo tanto, se crea un nuevo orden de conocimiento, que da pie a nuevos niveles de interpretación o entendimiento del mismo. Lo llama “cognitive disequilibrium” (VanderVen 45). Visto de esta manera, el desarrollo de la mente y su captación de conocimiento representa un sistema complejo que reorganiza su propia información a partir de sus experiencias cada vez que recibe nueva. En este sentido, este desequilibrio es una condición favorable que permite la continuación y el establecimiento de conexiones, pues siempre se “posee algo que permanece y algo que cambia, que fluye y se modifica con el tiempo” (Gallego, Pérez y Torres 9).

Cabe apuntar también en este punto que de lo anterior el narrador también reflexiona: “Pero ¿entonces no caíamos en lo convencional y previsible?” (Aira 185). A lo que él mismo respondía: “Pero se trataba de una previsibilidad especial, pues obedecía a una convención creada para esa obra y que no servía para ninguna otra [...] El arte era creación, y lo primero que creaba era su convención” (Aira 185). Este apunte recuerda a lo que Poincaré hablaba sobre algunas definiciones de la ciencia que son, en mayor parte, convenciones que se han propuesto, sin embargo, no necesariamente arbitrariedades. Así, tanto en la ciencia como en el arte, estas convenciones son necesarias y útiles para crear e interpretar conocimiento que nos ayude a interactuar y construir sobre las cosas que queremos aprender.

3.2.4 Interpretación individual: principio de incertidumbre

En el texto, el protagonista traslada el principio de incertidumbre para usarse como herramienta de examinación al punto que quiere llegar sobre la película y su error. Lo plantea de la siguiente manera:

Quizás había que entenderlo de acuerdo al Principio de Incertidumbre [...] Seguí: Un exitoso galán de Hollywood, dije, disponía del dinero para comprarse un caro reloj suizo, lo mismo que una señora de la segunda mitad del siglo XX usaba prendas de vestir con cierre relámpago. Ésas eran sus historias, o su falta de historias. Un primitivo pastor de cabras perdido en las montañas de Ucrania no usaba un Rolex, por un imperativo casi tan fuerte como el que impedía que una reina egipcia del siglo I tuviera

un cierre relámpago en el vestido. Ahora bien, ¿y si el galán de Hollywood y el pastor de Ucrania, por un lado, y la señora moderna y la reina del Nilo por otro, eran la misma persona? Evidentemente, no podían serlo, al menos en el mismo plano. «Plano», por supuesto, también era una metáfora, y también en este caso me proponía salir de ella. Y de inmediato, porque ese otro plano era el de la ficción, que no era una metáfora sino, en cierto modo, el sustento real, perfectamente real, de todas las metáforas. La ficción creaba un mundo segundo y simultáneo... (Aira 141).

De acuerdo con Adrián Arboleda, se puede hablar del principio de incertidumbre como, en un nivel cuántico, la imposibilidad de “medir de manera simultánea dos variables del mismo fenómeno” (Arboleda 93). Esto implica un gran cambio de visión en cuanto a las ideas que se tenían sobre la observación y la medición, pues “su principal consecuencia es el hecho de que la observación afecta el resultado de lo observado” (Arboleda 93). En este sentido, y siguiendo el razonamiento del protagonista, sería imposible observar a la misma persona en dos contextos completamente diferentes, a menos que se pusieran en dos planos distintos, o bien, como antes ya se explicó, se intentara *verosimilizar* y justificar sus estados. Al final, el resultado que se encuentre dependerá siempre del observador que interprete la información y la transforme a su visión. Como antes ya se citó, para Aira el funcionamiento del lenguaje está perpetuado en el principio de incertidumbre: “las palabras son delegados nuestros en el mundo, en la naturaleza, y allí se ocupan de cambiar los contornos de las cosas, o de darles contorno” (Aira, *Art 2*).

3.2.5 Probabilidades: teoría del error

Por último, cabe resaltar aquello que origina la serie de reflexiones que tiene el narrador: el error. Particularmente, en un fragmento se hace mención de la teoría del error: “nuestra conversación no la había tomado en tanto película, o relato cinematográfico, sino a partir de un elemento aislado (el Rolex), y al internarnos en la teoría del error, habíamos desarticulado la materia narrativa para usarla como prueba de convicción en el razonamiento” (Aira 169). Antes de comenzar a indagar por este aspecto, es necesario aclarar qué se entiende en este caso como “teoría del error”. Se puede hablar de esta, o de la teoría de errores, como una rama de la estadística que se centra en las conclusiones que pueden realizarse a partir de los probables errores al hacer mediciones experimentales. Esto es importante debido a que, aunque se piense en ciencias exactas, no siempre se puede llegar a un grado total de precisión o a una respuesta definitiva en cuanto a mediciones se refiere, sino a veces a ciertas aproximaciones. Lo anterior aunado además a “la imperfección que acompaña a toda empresa humana” (Aira 147).

En la introducción de su libro *Breve introducción a la teoría de errores y graficación*, Salvador Medina habla del proceso de medición y reporte de resultados:

lo que en verdad reportamos es que las medidas no son números exactos, sino que implícitamente hablamos de intervalos dentro de los cuales tenemos confianza de que encontraremos el valor esperado; dicho de otra manera, la medición consiste en una muestra del conjunto de observaciones posibles que podemos llevar a cabo dentro de un intervalo seleccionado (Medina 12).

Y así como lo describe, los personajes se dedican a ofrecer posibles observaciones a partir de la materia narrativa de dicho intervalo, o en otras palabras, de la película, para explicar, irónicamente, no el valor esperado, sino el error. El personaje comienza su justificación -o su visión de las distintas posibilidades- de la siguiente manera:

¿Cómo justificar el Rolex en la muñeca del pastor de cabras, entonces? [...] Había que hacer de él un falso pastor de cabras. Por ejemplo un millonario que renunciaba a sus millones por hartazgo de la civilización y se iba a la montaña a vivir en comunión con la naturaleza, o un espía de la CIA disfrazado para averiguar el trazado secreto del oleoducto Bakú-Kiev, o un fugitivo de la justicia, o un científico estudiando el comportamiento de las cabras... Se abría un gran abanico de posibilidades, que se iría cerrando rápidamente, presionado por las cláusulas inflexibles del realismo (Aira 156).

De esta forma, estas mediciones están ampliamente relacionadas a todo lo anteriormente visto: la interpretación del observador, la fragmentación, la posibilidad de la verosimilitud y el recuerdo. Al final, a partir de todo esto, lo que se intenta llegar a explicar es, a través del lenguaje, el funcionamiento de la ficción, pero con las reglas de la realidad. Medina también lo destaca, pues al final el ser humano no es solo el observador y ejecutor de las mediciones, sino el beneficiario de los resultados que finalmente permiten obtener información valiosa para “describir –o explicar, como aspiración máxima– el funcionamiento del mundo natural” (Medina 17).

Conclusiones

Solo la teoría decide qué es lo que uno puede observar. Aquello que queremos observar, lo hacemos a partir de una serie de criterios o un instrumento de medición que nos permite deducir el proceso subyacente.

La parte y el todo, diálogo de Albert Einstein con Werner Heisenberg

En esta investigación se observó -de forma más acertada, se analizó- cuidadosamente parte del trabajo de César Aira, incluido su proceso de creación y su impacto en dos novelas. El instrumento de medición utilizado fue la teoría del caos, la cual nos acercó a la visión airiana de una manera distinta a la que trabajos previos se habrían encargado de hacer. Esta última nos reveló algunas mecánicas del escritor, incluyendo la fractalidad en sus narraciones, el uso de la fragmentación, los diferentes niveles de representación en los elementos de sus obras y, sobre todo, una visión complementaria del continuo que hace tan representativa su obra. A partir de estas, parece ser que los desafíos que presenta la obra airiana pueden ser explicados a través de conceptos científicos que, probablemente, él no utiliza de manera consciente. Así, puede concluirse que es posible utilizar modelos científicos para abordar problemas literarios y culturales.

La literatura de Aira está impulsada por la espontaneidad y por un fluir continuo en el que se confunden las fronteras entre ficción y realidad y se despliega la idea de que la escritura es un proceso infinito en el que los textos siempre se siguen escribiendo. Incluso en *La costurera y el viento* el narrador hace un paréntesis para mencionar: “Quiero anotar una idea, aunque no tiene nada que ver, antes de que me la olvide: ¿no será que los ideogramas chinos fueron pensados originalmente para ser escritos en vidrio, para poder leerlos del otro lado? Quizás de ahí proviene todo el malentendido” (Aira, *La costurera y el viento* 85). Estas ideas diversas pueden surgir de cualquier lado: desde sus propias lecturas hasta lo que sucede en tiempo real cuando el escritor está realizando su oficio. Es una red caótica que se desarrolla en un proceso continuo y que se centra en reflexionar en cómo el lenguaje es lo que permite conectar aquellas cosas que parecen no tener relación.

Por lo anterior, nuevamente aquí se enfatiza: no se trató aquí de establecer una influencia directa de la teoría del caos con la obra de Aira, sino señalar cómo todo lo que forma al escritor -el ímpetu de las vanguardias, la experimentación y todo lo que refiere como sus influencias- están conectadas con la filosofía de la ciencia que forma parte del siglo XX. El convencionalismo de Duchamp o el azar de Cage son paralelismos de las ideas de Poincaré y el sentimiento de incertidumbre en los saberes científicos de la época, como lo es la propia

propuesta del caos o el principio de incertidumbre ya mencionado de Heisenberg. Las obras de Aira aquí presentadas son consolidaciones de estos pensamientos a través de narraciones que refuerzan la fractalidad, la incertidumbre que quiere justificarse, los narradores que reflexionan sobre sus pensamientos y pretenden explicar esas reflexiones. Hablar del espíritu de vanguardia que tiene la literatura airiana, así como sus características también aludidas como posmodernas, es establecer un diálogo con las referencias culturales de la época, en donde la ciencia no se puede hacer a un lado.

Dicho esto, las novelas aquí presentadas son muy distintas, pero ambas mantienen parte de la esencia del escritor: la reflexión del lenguaje y su manera de fundir la realidad con la ficción y lo que ello conlleva. Esto se presenta en ambas, por ejemplo, a partir del olvido por un lado y el recuerdo en otro. En la primera novela el olvido es la pérdida de información del narrador, en la que su memoria se fragmenta y da pie a poder rellenar esos espacios en blanco a través de la invención. En la segunda obra, el recuerdo está igualmente fragmentado, pero si hay que completar información es para crear verosimilitud. En ambas, esta característica de fragmentación permite la continuación del texto y la reflexión de los narradores sobre este punto remite a la transposición de planos de ficción y realidad. Como bien dice el narrador de *Las conversaciones*, “la diferencias entre ficción y realidad no era un asunto puntual de los que ocupan puntos ciegos; era más bien una mancha de aceite, se extendía a todo, y hasta a lo que rodeaba al todo” (Aira, *Las conversaciones* 151). Al final de cuentas, nuestro mundo se compone también de esto, pues esta mancha de aceite contamina lo que creemos conocer y no queda más que aceptar y acudir a herramientas que abran las puertas a la incertidumbre, a las probabilidades, a la complejidad, para que a través de ellas podamos encontrar, si no respuestas, una manera más viable de interactuar con la realidad. Así como en la literatura airiana, dar cierto orden o rellenar el espacio en blanco a partir del caos, de lo fragmentado.

Por otro lado, otro de los aspectos también destacados es el de los narradores y la fractalidad que presentan, especialmente la que respecta a los múltiples César Aira. El discurso del narrador de *Las conversaciones* se centra en justificar su opinión a través de decir “El narrador no es el personaje” (Aira, *Las conversaciones* 140). ¿Es esto igual para decir que el narrador de la novela de Aira, que reflexiona siempre bajo las mismas ideas y mismos pensamientos, no es el escritor César Aira? Las líneas que dividen a ambos, al igual que con los planos, son difusas. Una vez más, la continuidad se expresa en esta fractalidad.

Todo esto, como bien está apuntado en *La costurera y el viento*, tiene que ver con la transformación. La literatura de Aira se dedica a transformar los elementos que la componen para dar paso a la representación. Se habla de esto a partir del monstruo, de los personajes en

la Patagonia, del miedo, pero también en *Las conversaciones* lo vemos de una manera muy sutil a través de las transfiguraciones de los roles de los personajes en una película, o incluso con el narrador que, impulsado por el miedo del olvido, transforma conversaciones en reconstrucciones y objetos de análisis. Aquí también entran las experiencias propias y el constructivismo. Los narradores construyen a partir de lo que conocen y recuerdan, son expertos en el análisis del pasado para establecer conexiones a las propuestas que quieren realizar. ¿Qué no pasa lo mismo con el propio César Aira? Su procedimiento está cargado de sus influencias, pero, por supuesto, contraria a la cita de Boulez, estas están digeridas y transformadas para dar paso a otra propuesta de experimentación que hace única su obra. Esta es una literatura del dinamismo, de la transformación del conocimiento y la experiencia que siempre busca la continuación y que, por más que su construcción se base en el recuerdo y en el olvido, este se reconstruye siempre hacia adelante.

Para terminar, recorro a Fernando Almarza cuando, al procurar conciliar las ciencias y humanidades a partir de la teoría del caos, menciona: “Hoy la ciencia no busca dividir para maniatar; busca integrar y conectar para dejar fluir” (Almarza 11). Al final, la teoría del caos se encarga de estudiar los fenómenos inestables e impredecibles que pueden encontrarse en todo el mundo, en todos los ámbitos. Y como la función de la ciencia hoy, la literatura de Aira es de un procedimiento que no tiene más propósito que permitir la continuidad de la invención, la cual tendrá en sí misma elementos que se conectarán e incluso transformarán para, finalmente, seguir siempre fluyendo en esa famosa huida hacia adelante.

Bibliografía

- Aira, César. *Continuación de ideas diversas*. México: Jus, Libreros y Editores, 2017. Impreso.
- . “La costurera y el viento”. *Diez novelas de César Aira*. Compilador Juan Pablo Villalobos. España: Literatura Random House, 2019. 33 - 128. Impreso.
- . “Las conversaciones”. *Diez novelas de César Aira*. Compilador Juan Pablo Villalobos. España: Literatura Random House, 2019. 129 - 192. Impreso.
- . *Ars Narrativa*. Web.
- . *La utilidad del arte*. 2001. Web.
- . “Asimetrías: una entrevista con César Aira”. Entr. Benjamin S. Johnson. *Artecontexto*. Mayo 2007: 24 - 29. Web.
- . “La nueva escritura” *La Jornada Semanal*. 12 abril 1998. Web.
- . “César Aira: condenado a vivir ahí”. Entr. Alan Pauls. *Lengua. Penguin Random House*. Web.
- . “Cualquier cosa: un encuentro con César Aira”. Entr. Craig Epplin y Phillip Penix-Tadsen. *Ciberletras*. Julio 2006: 413 - 421. Web.
- . *El congreso de literatura*. México: Ediciones Era, 2019. Impreso.
- . “Un diario del que brotan novelitas: el proceso creativo de César Aira”. Entr. Iván Maldonado e Irma Villa. *Gaceta. Universidad Veracruzana*. Enero 2003. Web.
- . *El llanto*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2012. Impreso.
- . “Arlt”. *Paradoxa*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora. 1993. Web.
- . “El infinito”. *El cerebro musical*. México: Penguin Random House, 2017. Impreso.
- . *Cumpleaños*. México: Ediciones Era, 2012. Impreso.
- . *Cómo me hice monja*. México: Ediciones Era, 2017. Impreso.
- . “El cerebro musical”. *El cerebro musical*. México: Penguin Random House, 2017. Impreso.
- . “A brick wall”. *El cerebro musical*. México: Penguin Random House, 2017. Impreso.
- . *Cómo me reí*. Titivillus, 2005. Web.
- . “César Aira y el monstruo”. Entr. Claudia Donoso. *Paula*. Agosto 2004: 68 - 71. Web.
- Adcock, Craig. “Conventionalism in Henri Poincare and Marcel Duchamp”. *Art Journal*. Vol. 44. No. 3. *Art and Science: Part II, Physical Sciences*. 1984: 249-258. Web.
- Almarza, Fernando. “La Teoría del Caos. Modelo de interpretación epistémica e instrumento de solución: reconciliación entre ciencias y humanidades”. *Revista Escritos en Arte, Estética y Cultura. Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela*. 2002. Web.

- Alonso Mira, Elena. “La monstruosidad de la ficción airiana”. *Hispanamérica*. Año 46, No. 138. 2017: 11-18. Web.
- Arboleda, Adrián. “La Escuela bajo los preceptos de la Teoría del Caos: incertidumbre, caos, complejidad, lógica difusa y bioaprendizajes”. *Biociencias*. Universidad Libre Seccional Barranquilla. 2016: 91 - 103. Web.79
- Audran, Marie. “Escritores, monstruo y supervivencia (César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio)”. *Amerika*. Vol. 11. 2014. Web.
<<https://journals.openedition.org/amerika/5310?lang=es>>
- Barenfeld, Eva. “César Aira: realismo en proceso”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2003. Web.
- Borja, Jorge. “Ciencia, optimismo y vanguardia”. Web.
<<http://webs.ucm.es/BUCM/revcul/mephisto/6/art37.pdf>>
- Bouwman, Gwyn. “Flâneurs in Flores: A Spatial Perspective on César Aira’s Short Novels”. Tesis. Utrecht University. 2014. Web.
- Calzón, José Antonio. “Apuntes para una semiología del caos”. *Cuadernos de ALEPH*. 2006: 47 - 57. Web.
- Contreras, Sandra. “La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea”. Tesis. Universidad de Buenos Aires. 2001. Web.
- Delmar, Fernando. *Inmaterialidad, indiferencia: el azar, el deseo y lo indefinido en la obra de Marcel Duchamp*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos. 2016. Web.
- Duchamp, Marcel. “The Bride’s Veil”. “The Green Box”. *The Writings of Marcel Duchamp*. Michel Sanouillet y Elmer Peterson. New York: Oxford University Press. 1973. Web.
- Elizondo, Salvador. *El grafógrafo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Web.
- Fernández González, Carlos. “Cuestión de principios: sobre dos novelas de César Aira que solo comienzan”. *Neophilologus*. 2019: 381 - 395. Web.
- Gallego, Rómulo, Pérez, Roymán y Torres, Luz. “Constructivismo y la teoría del caos”. *Pedagogía y saberes*. 1994: 7 - 13. Web.
- Gygli, Bastian y Benöhr, Jens. “Patagonia: una ecología del viento”. *Endémico*. 2021. Web.
<<https://endemico.org/patagonia-una-ecologia-del-viento/>>
- Hayles, Katherine. *Chaos Bound Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. USA: Cornell University. 1991. Web.
- Heisenberg, Werner. *La parte y el todo. Conversando en torno a la física atómica*. epublibre. 2004. Web.

- Hernández Baptista, Gonzalo. “«Lo insignificante es mundo». Primera aproximación a la minificción fractal de César Aira”. *En Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira*. Ríos Baeza, Felipe (editor). México: Afínita Editorial, 2014. Web.
- Hernández Salgado, Omar Alejandro. “Relato, vanguardia e invención en la narrativa de César Aira”. Tesis. Universidad Nacional de Colombia. 2013. Web.
- Laplace, Pierre-Simon. *Ensayo filosófico sobre las probabilidades*. Web.
- León, María del Carmen. “El laberinto de construcción oulipiana”. *Universidad Autónoma de Barcelona*. 2016. Web.
- Lorenz, Edward. “La previsibilidad; ¿El batir de alas de una mariposa en Brasil desató un tornado en Texas?”. *Asociación Americana para el Avance de la Ciencia*. 1972. Web.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Argentina: Ediciones Cátedra. 1987. Web.
- Madrid, Carlos. “Historia de la teoría del caos contada para escépticos. Cuestiones de génesis y estructura”. *Encuentros Multidisciplinarios 34*. (enero-abril 2010). Web.
- Magnus, Ariel. *Ideario Aira*. Penguin Random House, 2019. Web.
- Mbaye, Djibril. “La obra de César Aira: una narrativa en busca de su crítica”. Tesis. Universidad Complutense de Madrid. 2011. Web.
- Mandelbrot, Benoît. *La geometría fractal de la naturaleza*. EPUBLibre. 2014. Web.
- Medina, Salvador. Breve introducción a la teoría de errores y graficación. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2017. Web.
- Molderings, Herbert. *Duchamp and the Aesthetics of Chance*. New York: Columbia University Press. 2010. Web.
- Newton, Isaac. *Principios matemáticos de la filosofía natural (Principia)*. Lectulandia. 2016. Web.
- Paniagua, Pablo. “¿Qué es la literatura fractal?”. *Acequias*, 2008. Web.
- Pérez, Alberto. *La teoría del caos. Las leyes de lo impredecible*. Barcelona: RBA Libros, 2019. Impreso.
- Poincaré, Henri. *Ciencia e hipótesis*. The Walter Scott Publishing Company. 1905. Web.
- Poincaré, Henri. *Ciencia y método*. Buenos Aires: Colección Austral. 1946. Web.
- Polvinen, Merja. “Reading the Texture of Reality Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective”. Tesis. University of Helsinki. 2008. Web.
- Remón Raillard, Margarita. “César Aira o la literatura del continuo”. Tesis. Université Grenoble III – Stendhal. 1999. Web.
- Reynoso, Carlos. *Complejidad y Caos: una exploración antropológica*. Universidad de Buenos Aires. 2006. Web.

- Romano Mozo, Manuela. "Las teorías del caos (teoría de las catástrofes) y el lenguaje". *Encuentros Multidisciplinares* 7. 2001: 1 - 31. Web.
- Schifter, Isaac. *La ciencia del caos*. México: Fondo de Cultura Económica. 2018. Impreso.
- Shearer, Rhonda. "Coffee Mates. An artist and a mathematician share a "ready-made" brew". *Art Science Research Laboratory*. 1997. Web.
- Slethaug, Gordon E. *Beautiful Chaos. Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*. USA: State University of New York Press. 2000. Web.
- Surghi, Carlos. "César Aira y el procedimiento como experimentación". *Revista Laboratorio*. 2012. Web.
- VanderVen, Karen. "Chaos/Complexity Theory, Constructivism, Interdisciplinarity and Early Childhood Teacher Education". *Journal of Early Childhood Teacher Education*. 1997: 43 - 48. Web.
- Vélez Escallón, Byron. "César Aira, el perseguidor". *Academia*. Web.
- Villanueva, Graciela. "Los monstruos de César Aira". En *Figuras y saberes de lo monstruoso*. Domínguez, Nora, Caballero, Elizabeth, Martín, Ana, et. al. (compiladoras). Argentina: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2015. Web.
- Viveros, David. "La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira". *Cuadernos de Literatura* XI 20 (enero - junio 2006): 69 - 79. Web.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library. 2001. Web.