

UTOPIA Y TRADICIÓN UTÓPICA EN *LA CIUDAD AUSENTE* DE RICARDO PIGLIA

Miriam Chiani y Teresa Basile

«Pero si la historia que me contó no es cierta, entonces Stephen Stevensen es un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos, como Fourier o Macedonio Fernández». ¹ Este pasaje del relato «Stephen Stevensen» instauro el punto de partida de la tradición en la que se sitúa *La ciudad ausente*: el socialismo utópico. De Fourier-Macedonio o de Fourier a Macedonio, toda una línea que dispara los sentidos y el valor de la utopía en el texto. Sus momentos: Marx, Bloch, Benjamin. También al revés. Sus sentidos: concreción, sueño, rememoración. Su valor: una resistencia «moderna» ante el terrorismo de estado.

La configuración de la utopía en *La ciudad ausente* se inscribe en dos niveles de la diégesis: el proyecto de Macedonio, utópico, tal como se refleja en la cita inicial, cuyo origen intenta descubrir Junior a lo largo de la novela, y el relato «La isla», etapa en el viaje por la trama de relatos, definido por Anna Lidia como «una especie de utopía lingüística sobre la vida futura» (111): uno de los últimos relatos de la máquina de Macedonio, utopía de una utopía.

En las siguientes relaciones con la tradición, las modificaciones e innovaciones que con respecto a ella propone Piglia se contemplarán de continuo estos dos niveles o el desplazamiento de uno a otro.

PASOS, CRUCES Y DERIVACIONES EN LA TRADICIÓN UTÓPICA. EL CRUCE UTOPIA/CIENCIA

Marx y Engels retoman el socialismo utópico para establecer con él una

1. Todas las citas del texto corresponden a Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 103.

relación de continuidad y ruptura.² Ven en las representaciones de Babeuf, Saint Simon, Fourier y Owen, prefiguraciones de un conjunto de ideas que recién con el marxismo habrían adquirido el estatus de una ciencia. Aunque reconocen el carácter socialista de las ideas utópicas, éstas corresponden a una etapa histórica precisa —el capitalismo naciente— y reflejan la inmadurez del proletariado de esa época.

Engels no considera «científicas» estas utopías ya que carecen de un análisis previo de las fuerzas históricas y las clases sociales como plataforma para augurar un cambio revolucionario. Desde esta perspectiva, «El socialismo habría tenido una evolución desde la utopía hasta la ciencia».³

No obstante, el par ciencia/utopía teje su propia trama. Situado en los comienzos del proceso de industrialización en Francia, Saint-Simon propicia una alianza de hombres de ciencia y hombres industriales, a los que agrega a los artistas, quienes aportan la fuerza de la imaginación. En sus inicios, la industria francesa abría un campo de expectativas donde era posible imaginar la utopía.⁴

El marco general de *La ciudad ausente* nos sitúa en otro horizonte utópico-científico. Allí se cruzan dos modelos diversos de ciencia. Una línea, de clara tradición artliana, despliega el imaginario del científico loco, la ciencia clandestina aprendida en los extramuros de la Institución Universitaria, cercana por momentos a la magia; ciencia, pero más que ciencia invento de artefactos estrafalarios, condenados casi siempre al fracaso. Russo es quien la practica: «él era Russo, un inventor argentino que se ganaba la vida vendiendo pequeños artefactos prácticos, patentes baratas de maquinillas sencillas que servían para mejorar la demanda en las ferreterías y los almacenes de ramos generales de los pueblos» (148).

En un polo del todo opuesto, la Institución Científica, legitimada por la tradición de los grandes nombres. Aquí el recorte tiene otras implicaciones. Por una parte, la hipótesis de Gödel, «Ningún sistema formal puede afirmar su propia coherencia» (155), da pie para hablar de «la realidad virtual, los mundos posibles» (156). Gödel y su postulación de un sistema no clausurado, abierto, permite pensar la otredad, «los bordes del universo» (156). Por otra parte, en la medida en que «los científicos son [...] los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad» (149) pueden acercarse a la imaginación literaria y su valor utópico.

Esta compleja amalgama distribuye significados complementarios: si el inventor clandestino se inscribe en la tradición de los marginales que crean mundos alternativos donde habitar, la «ciencia dura», con Gödel, desestructura

2. Ver «Socialismo utópico y socialismo científico», de Federico Engels, en *Escritos*, Barcelona, Península, 1969.

3. Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 73.

4. Para una visión más completa de las posturas de Saint-Simon y Fourier, en torno a la utopía, ver Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*, parte II, México, Gedisa, 1991.

los sistemas cerrados y autosuficientes ampliando sus límites a lo posible. Las dos líneas de la imaginación científica se unen para operar contra el terrorismo de estado: «Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible» (150).

La utopía entonces en *La ciudad ausente* pierde la carga valorizante de lo imposible, de quimera, para asumir carácter científico. Y la ciencia, a la vez, adquiere un impulso utópico que la asocia a la literatura: «Vea, dijo, los políticos les creen a los científicos (Perón-Richter) y los científicos les creen a los novelistas (Russo, Macedonio Fernández). Los científicos son grandes lectores de novela» (149). Frente a la Escuela de Frankfurt—Adorno y Horkheimer— que identifica la ciencia con la aplicación sistemática y despiadada de la pura razón instrumental,⁵ Piglia destaca el poder de una razón imaginativa.

En otra instancia, el carácter científico de la utopía nos remite al concepto de «utopía concreta» elaborado por Ernst Bloch.⁶ Bloch recupera el gesto utópico de los socialistas del siglo XIX, pero rechaza su modalidad, a la que considera una crítica abstracta y acrónica del orden establecido. Retoma, por otra parte, el materialismo histórico del marxismo privándolo de su dirección mecanicista: los logros de una comunidad socialista no estarían históricamente determinados ni son irreversibles (principio de esperanza). Las utopías, para Bloch, se encuentran en forma latente dentro de las fuerzas reales de la sociedad, pero necesitan de una praxis social orientada a concretarlas (el espíritu de la utopía), porque sin ésta podrían llegar a frustrarse. Desde este punto de vista, la síntesis entre utopía y ciencia—que en oposición al marxismo se presenta en el texto— procura acentuar la posibilidad concreta de realización de lo utópico, como trabajo-experimento experimentable, no como necesaria y mecánica realización. Esta es la idea-base del proyecto de Macedonio: «Huir hacia espacios indefinidos de la forma futura. Lo posible es lo que tiende a la existencia» (63). De la construcción de una ficción virtual que surge por casualidad cuando la pretendida máquina de traducir comienza a transformar el original, a la construcción de un mundo virtual cuyos efectos Junior va percibiendo. Los relatos de la máquina son «automatas»: presencia, vida, voz, que se imponen a sus contrarios. La utopía en *La ciudad*

-
5. Estas ideas están desarrolladas en Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, especialmente en los capítulos «Concepto de iluminismo» y «Juliette o iluminismo moral», Buenos Aires, Sur, 1969 [1947].
 6. La referencia a las tesis de Ernst Bloch resulta imprescindible dado que en el relato «La isla» hemos detectado citas entrecorridas de su obra, aunque sin declarar la fuente. De Ernst Bloch solo hay versión española de *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1979. Se consultaron además: Pierre Furter, *Dialéctica de la esperanza: una interpretación del pensamiento utópico de Bloch*, Buenos Aires, La Aurora, 1979, y José Gimbernat, *Ernst Bloch: utopía y esperanza*, Madrid, Cátedra, 1993.

ausente es materialidad concreta que restituye una falta o cuyo impulso lo origina una carencia: «la ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto» (161).

LA CARENCIA SE TRASMUTA EN SUEÑO, UNA DE LAS FORMAS DE LA UTOPIA

«El estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y retraduce esas historias en nuevas historias que narran el presidente de la República y sus ministros» (151). El estado produce un «estado mental», hipóstasis que se implanta como principio de realidad. Julia y Elena, según el discurso de los médicos-policías-torturadores, sufren alucinaciones paranoicas que ellos intentan controlar con la droga dependencia, ya que han perdido el sentido de realidad. A este principio de realidad la máquina o pone el del sueño. La tesis de Macedonio era «no distinguir la vigilia y el soñar, a pesar de esa apariencia de objetividad de la realidad él le oponía el ensueño. No creía que el ensueño fuera interrupción de lo real sino más bien una entrada» (155). Bloch (una vez más) distingue cuidadosamente el soñar despierto del sueño común, el nocturno. En el primero se une, por primera vez, lo que será decisivo para una conciencia anticipadora: la conciencia del hambre (pulsión principal para Bloch) y su imposibilidad de satisfacerla desarrollan lo posible imaginario. El soñar despierto es un producto de la voluntad y está al alcance de la razón, es decir, es posible modelar, manipular y hasta dialogar con estas representaciones mentales. Es una técnica que el hombre posee para separarse de lo inmediato y esbozar de manera imaginaria otra situación, es trascender el presente. Pero solo en la medida en que ese sueño diurno tenga en cuenta las condiciones actuales de las fuerzas sociales, puede realizarse. Punto de confluencia entre utopía y realidad, perspectiva de las posibilidades concretas. Si bien este sueño tiende hacia el futuro, la reminiscencia puede ser, según Bloch, el origen y la provocación de su elaboración.

LA META ES EL ORIGEN

En *La ciudad ausente*, en cambio, el pasado ~~es~~ debe ser la provocación para elaborar un futuro, «la meta, en ella, es el origen».⁷ Piglia, con Benjamin,

7. De la reconocida influencia del pensamiento de Benjamin en la obra crítica y narrativa de Piglia, se destaca sobre todo en *La ciudad ausente* las «Tesis de la filosofía de la historia», con la siguiente inversión: si Benjamin subraya los alcances utópicos del concepto de historia en las «Tesis», Piglia insiste en la raíz histórico-mnemónica de la utopía en *La ciudad ausente*. Ver

convierte la rememoración en imperativo categórico para la posibilidad utópica que se da en el texto. Benjamin no hace sino oponer dos modos de escribir la historia. Allí donde el historicismo contaba la historia de los vencedores como un progreso continuo de la cultura, Benjamin propone una crítica dialéctica que restaure el término negativo, desenmascarar el progreso como regresión y leer los documentos de cultura en tanto signos de barbarie. Si una crítica ideológica permite socavar las categorías del historicismo, el materialismo histórico puede «pasarle el cepillo a contrapelo» y descubrir el relato de los oprimidos, restituir las huellas de «los que yacen en la tierra». El pasado no es concluso, en él se abre una nueva posibilidad de salvación, una esperanza de redención. Al historicismo que concibe la historia como un discurrir continuo del progreso, tiempo homogéneo y vacío, Benjamin opone el concepto de un «tiempo-ahora» en el que irrumpe el mesiánico, instante auténtico y renovador capaz de romper el continuo de la historia. De las «Tesis de la filosofía de la historia», Piglia esquiva el sentido teológico y potencia el relato de los vencidos, no ya como término que deba integrarse sino como contra-historia: «Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera» (17). Con la máquina Macedonio pretende anular la muerte, pero la máquina es también la voz de Elena, «el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo» (49). Le parecía un invento muy útil» porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos («desaparecidos») se iban muriendo» (44). Viene a darle voz a los que no la tienen: los tartamudos, los extranjeros (los anarquistas, obreros, filósofos, místicos, gauchos, perseguidos por las autoridades, amenazados, son «todos los ex» que refractan a «los muertos»). La isla también es el reino de los muertos, pasar por ella es descender al infierno, escuchar lo inenarrable; Boas-Dante-Eneas cuenta lo que no se puede contar: el horror. Espacio que reproduce «La grabación», el pozo en el pasto, con los restos, los cuerpos, el mapa de las tumbas desconocidas, «negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno» (39).

LA ISLA O UNA UTOPIA DIALÉCTICA

La conformación de la trama social en la isla utópica es diferente de la del resto de la novela. En la isla no domina un discurso hegemónico ni aparece un gobierno

represor; por el contrario conviven aquellos extranjeros expulsados por el poder totalitario.

Esta sociedad utópica carece de uno de sus rasgos tradicionales. No es un sistema estabilizado ni cristalizado en una forma sin tensiones. Si bien se ha superado el conflicto entre poder totalitario y resistencia, se instaura en su lugar una nueva dialéctica como principio conformador de la isla.

Ernst Bloch elabora la categoría de «realidad procesual» para dar cuenta del carácter utópico de lo real. Sus tesis se sustentan en dos bases: la antropología propone la esperanza como móvil humano de lo utópico, mientras la base material tiene un análogo en lo posible. Ambas postulan un sistema abierto, procesual, no determinista. Estructuran la posibilidad abierta al futuro, un «gigantesco mar de posibilidades en torno a lo existente».

En la isla el principio de transformación da lugar a una realidad procesual que habilita múltiples caminos. El lenguaje —eje configurador de la isla— es mutante: «Si 'a' + 'b' es igual a 'c', esa certidumbre sólo sirve un tiempo, porque en un espacio irregular de dos segundos ya 'a' es '-a' y la ecuación es otra» (132); el «libro de las mutaciones» (130) como un nuevo diccionario es capaz de «incorporar las variantes futuras de las palabras conocidas»; la isla misma desdibuja su espacialidad en una temporalidad incierta: «Definen el espacio en relación con el río Liffey que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa al lenguaje [...] El concepto de frontera es temporal y sus límites se conjugan como los tiempos de un verbo» (129). «La mutación ha ganado las formas exteriores de la realidad»; así, la capital de la isla, Edemberry Dubblenn DC, está hecha de la confluencia de tres tiempos —pasado, presente y futuro— en un puro e incesante transcurrir.

Esta realidad procesual es deudora de un sistema abierto caracterizado por la incertidumbre, inconmensurable por cualquier sistema lógico: «casi fijan en un paradigma lógico la forma incierta de la realidad» (133).

La posibilidad de lo diverso inserta en cada elemento es otro signo de esta realidad procesual. El principio de identidad de lo uno consigo mismo se sustituye por la multiplicidad latente en lo uno, de este modo «en el río Liffey están todos los ríos del mundo» (p. 129). En un gesto blochtiano Piglia coloca el aleph en la temporalidad.

El *Finnegans Wake* como símbolo final de la isla contiene en sí mismo el principio de la transformación y el de la multiplicidad al mismo tiempo.

La dinámica de una realidad procesual, si bien presenta todas las posibilidades y permite lo utópico, niega los momentos de anclaje. De este modo la isla sin límites precisos es el lugar «donde nadie puede vivir, porque nadie tiene patria» (124); el lenguaje es incapaz de fijar un sentido: «No hay lamentos, sólo mutaciones interminables y significaciones perdidas» (124); la memoria se desintegra «porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos» (124).

Sin embargo, un estadio anterior, pre-babélico, pre-procesual, se postula como un polo de tensión a esta incesante transformación. Espacio generador de un mito que perdura a pesar del cambio: «Las interpretaciones se multiplican [...] Sin embargo, en el fluir del Liffey hay una recurrencia hacia Jim Nolan y Anna Livia, solos en la isla, antes de la carta final. Ese es el primer núcleo, el mito del origen [...]» (140): Este mito originario es la apertura de un nudo blanco por la cual lo histórico —el exilio y la construcción de la máquina— se recupera. El relato de la pérdida y el relato de la utopía se postulan como lugares de anclaje en la realidad procesual. De este modo Piglia logra presentar una utopía que escapa a la estabilidad del sistema pero que ofrece, asimismo, un punto de apoyo. Frente a las contra-utopías o anti-utopías que proliferan en el período de entreguerra; frente a la tendencia que después de la década de 1970 identifica la utopía con sistemas racionalistas y artificiales, cerrados y estáticos, Piglia elabora una utopía con tensiones dialécticas que evitarían la reproducción del totalitarismo y resistirían al ejercicio de su violencia.

«La isla» como relato utópico se distancia del canon genérico, ya que no representa un modelo social, esquema invertido del orden existente, así como evita cualquier alusión a formas de gobierno o jerarquías sociales. Dibuja, por el contrario, tan solo las condiciones que posibilitarían la formación de una utopía: la realidad procesual y la pervivencia del mito.⁸

LA MÁQUINA, UNA ZONA DE RESISTENCIA

La novela plantea, en la figura de la máquina de Macedonio, la conflictiva relación del intelectual con el resto del campo social. Solo en su carácter de autómata-autónoma frente al poder estatal puede generar relatos alternativos en que lo oculto y negado por el discurso hegemónico del poder, se hace presente.

Esto nos remite al proceso de autonomización de las diferentes esferas de la cultura⁹ consolidado fundamentalmente en el siglo XIX, proceso que permitió reconsiderar el rol de artistas e intelectuales en el seno del campo social. Desligados de su función «representativa»¹⁰ propia del feudalismo, lograron

8. Cfr. M. Abensour, «Les procès des Maîtres-Rêveurs», *Libre* (Madrid) 4 (1978). Ver Bacczko, «Utopías y totalitarismos», en *Los imaginarios sociales*, op. cit., pp. 104-121.

9. Cfr. J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, México, Gustavo Gili, 1986; y «Modernidad, un proyecto incompleto», en N. Casullo, compilador, *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

10. Utilizamos el término «representativa» en el sentido que le da Habermas a «Repräsentation», esto es, la representación de los atributos de dominación del señor feudal o la iglesia por parte de los artistas. Cuando aún no se había conformado el arte como esfera autónoma del poder, aquél carecía de función crítica.

conformar un espacio alternativo, un pensamiento crítico. Para Adorno¹¹ solo el arte en su carácter autónomo puede operar como resistencia al mundo reificado del capitalismo. En un intento por liberarse de cualquier presión externa —ya sea emanada del poder o del partido—, Adorno coloca la actividad intelectual dentro de las praxis sociales, retomando las ideas del joven Marx quien en sus *Manuscritos económico-filosóficos* amplía la categoría de trabajo hasta abarcar la producción intelectual. Tanto Brecht, que acuñó el término de «trabajadores cerebrales», como Benjamin, en «El autor como productor», participan de similares ideas.

En tanto «praxis social» el intelectual legitima su función en un doble sentido. Sin abandonar la especificidad de su trabajo, adopta un peculiar compromiso con el resto de la sociedad, en la medida en que dentro de su propia esfera puede elaborar una zona de resistencia.

La máquina de Macedonio opera desde su propia especificidad: «Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias» (43); «Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa» (44).

El relato como praxis cumple una doble función. Se opone al discurso estatal rescatando los relatos reprimidos y crea narraciones alternativas que disparan la utopía.

La versión más radical del relato como praxis transformadora se encuentra en la nena: «la muchacha vuelve a vivir gracias a los relatos del padre» (62). Piglia invierte la consabida tesis del arte como reflejo de lo real e instaura en el origen del relato una carencia, un vacío de lo real (la muerte de Elena provoca la creación de la máquina; los desaparecidos hacen surgir una serie de relatos que los recuperan; la pérdida de la patria inicia en Nolan la construcción de la máquina). El cometido del arte es colmarlo, restaurar ese vacío. El narrador se convierte en un taumaturgo, un mago capaz de «animar lo inanimado» (62).

El gesto de anteponer el relato a lo real constituye la plataforma epistemológica que permite imaginar utopías; esto es: instaurar lo aún no existente, lo posible, como categoría de lo real desestructurando la identidad entre realidad y pensamiento. «Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad» (63).

El carácter de exiliado, extranjero o marginal, articula esta función de resistencia que se cumple siempre en la distancia del poder. La única estrategia —parece decirnos Piglia— que puede desplegar un intelectual en una época marcada por la represión y el discurso hegemónico es, a través de los relatos, recuperar la memoria de los oprimidos y elaborar mundos alternativos. ▲

11. Cfr. Theodor Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1983.