

DE LA UTOPIÍA A LA CIENCIA FICCIÓN EN TRES NOVELAS DE CÉSAR AIRA

From Utopia to Science-Fiction in Three Novels by César Aira

MARIANO GARCÍA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA (ARGENTINA)

ARDEO2@GMAIL.COM

ORCID:0000-0002-9182-2629

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.721>
vol. 27 | diciembre 2022 | 86-103

Recibido: 25/09/2020 | Aceptado: 30/12/2020

Resumen:

Al igual que el mito o como parte de él, la utopía pertenece a una proyección del campo simbólico por la cual la sociedad expresa sus deseos de corrección de los desajustes del contrato social. Tras un repaso muy breve por la idea de utopía en América, y más específicamente en Argentina, analizamos tres novelas de César Aira —*La fuente* (1995), *La serpiente* (1997), *El juego de los mundos* (2000)— que parten de esta tradición, sin dejar de reflejar la recurrencia del *mythos* utópico a las islas, así como la dependencia filosófica del género, que en Aira se expresa a través de la teoría leibniziana de los composites.

Palabras clave:

Imaginario social, utopía, mito, César Aira, Leibniz

Abstract:

Like myth or as part of it, utopia belongs to a projection of the symbolic field by which society expresses its desires to correct the breakdown of the social contract. After a very brief review of the idea of utopia in America and more specifically in Argentina, we analyze three

novels by César Aira (*La Fuente*, *La serpiente*, *El juego de los mundos*) that start from this tradition, while still reflecting the recurrence of the utopian *mythos* to the islands as well as the philosophical dependence of the genre, which in Aira is expressed through the Leibnizian theory of possible worlds.

Keywords:

Social Imaginary, Utopia, Myth, César Aira, Leibniz

Los imaginarios sociales

Junto con la ideología y la mitología, la utopía conforma el tercer elemento de los llamados imaginarios sociales, sistemas complejos y compuestos que reposan en el campo simbólico. El imaginario social actúa como fuerza reguladora de la vida colectiva, así como del ejercicio del poder; la experiencia social que alimenta estos imaginarios aparece rodeada por los horizontes de expectativas y recuerdos, miedos y esperanzas de la sociedad (Baczko, 1984: 34-6). Marx, Durkheim y Weber definen lo que sería el campo clásico de investigaciones sobre imaginarios sociales, aunque es Marx, en particular, quien se interesa en la utopía junto con muchos contemporáneos suyos vinculados con el socialismo decimonónico, una de cuyas corrientes se caracterizó precisamente como “socialismo utópico”. Si para Marx la ideología asume la función de expresar la situación y los intereses de una clase pero, a la vez, no puede hacerlo sino mediante la deformación y la ocultación, la ideología, aunque surgida de conflictos sociales reales, no puede operar sino mediante lo *irreal y lo ilusorio*. Sin embargo, la toma de conciencia de la clase obrera operaría para él la transformación de la ideología en ciencia; más específicamente, la ideología devendría una crítica de la ideología (Baczko, 1984: 22-3). De ahí que, lo que hasta entonces solo significa una utopía (los sueños socialistas que expresan las aspiraciones del proletariado) pasa a convertirse en ciencia y tecnología. Lo significativo de la tradición marxista es su oposición utopía/ciencia, o más exactamente la oposición socialismo utópico/socialismo científico, según lo constata un título del propio Engels (1892), que desconfiaba de la utopía como refugio o fantasía de aislamiento (Frye, 1965: 327). Desde esta perspectiva, la utopía es considerada como presentimiento o prefiguración de un saber, de ideas que, con el marxismo mismo, han adquirido estatuto de ciencia. Como lo ilustra Bronislaw Baczko, la teoría de Marx sería a las fantasías utópicas lo que la química a la alquimia o la astronomía a la astrología (Baczko, 1984: 88).

Sin embargo, este acercamiento de la utopía a la ciencia no se produce sin cortocircuitos, según se desprende de la dialéctica del iluminismo, que establece una genealogía kantiana por la cual se produciría la realización de la utopía universal una vez superada la discordia entre la razón pura y la razón empírica. Empero, la manera en que el iluminismo identifica la verdad con el sistema científico conduce a conceptos que científicamente no tienen ningún sentido además de caer en múltiples contradicciones (Horkheimer y Adorno, 1969: 105-6; 134). El apogeo de la razón instrumental, el impulso dado a las hegemonías racionalizantes en nombre del universalismo, la represión de diferencias ligadas a esas pretensiones prometeicas son los estigmas de aquellos tiempos (Ricoeur, 1985: 384). No parece casual que, para estos autores, iluminismo, utopía y ciencia converjan de manera exhaustiva en la obra del Marqués de Sade, que eleva el principio científico a la categoría de fuerza destructora (Horkheimer y Adorno, 1969: 116), ni tampoco que más tarde Roland Barthes (1971) estudie la obra sadiana en paralelo con la de Charles Fourier. La “utopía denunciada como mito” (Horkheimer y Adorno, 1969: 113) será uno de los nudos problemáticos de sus análisis.

Para la sociología, la mentalidad utópica entra en conflicto con la realidad, a la que pretende corregir orientándose hacia objetos que no existen en una situación real (Mannheim, 2004: 229). En tal sentido, se puede considerar que ciertas pulsiones inconscientes y ciertas fuerzas asociadas al deseo acercan la utopía al mito, en tanto que ambas son, además, proyecciones eminentemente colectivas. De hecho, la utopía, según cómo aparezca caracterizada, podrá considerarse como mito, y quedar englobada dentro de esta categoría.

Bases de la literatura utópica

Dejando de lado mitos arcaicos como el del Paraíso Terrenal o la Edad Dorada, y el perdido texto de Yámbulo transmitido por Diodoro Sículo, el momento fundador en la genealogía utópica se da justo en la obra que problematiza permanentemente las cercanías y distancias entre mito y logoi. *República* de

Platón será el modelo antiguo de las posteriores fantasías utópicas por muchos motivos, entre los que destaca sobre todo la combinación filosófica y literaria de este modelo. La ambigüedad dialéctica (potenciada por la ironía socrática) no nos permite determinar en qué medida la postulación de una ciudad perfecta (*eutopia*) es o no un mito más que hay que considerar junto con otros presentes en la misma obra, como la historia de Giges y su anillo mágico o la leyenda de Er. Del mismo modo, el extenso texto platónico sobre la ciudad ideal, que surge de la exploración de la justicia y las bases éticas de la sociedad, es a la vez un enfático tratado contra la naturaleza engañosa del arte, si bien al comienzo (Giges) en el medio (alegoría de la caverna) y al final (Er), además de muchos otros momentos, el texto se vale de ficciones o figuras retóricas extensas para defender los distintos argumentos. Elementos contradictorios aparecen pues en la base de los primeros planteos utópicos, que serán recogidos consciente o inconscientemente en la posteridad de este género.

La utopía necesariamente implica una sociedad, aun cuando esto no obligue a incluir una ciudad. En efecto, hay fantasías utópicas preindustriales que entroncan con la tradición pastoril y que implican una crítica al progreso tecnológico y por consiguiente urbano, como podría ser el caso más o menos cercano de algunas ficciones de William Morris (*News from Nowhere*, 1890; *The Wood beyond the World*, 1892) o que exaltan los valores innatos del hombre en un estado de naturaleza (*La Nouvelle Héloïse*, 1761; *Paul et Virginie*, 1787) si bien lo más característico del género atañe a ciudades imaginarias (Gregory 1994, Buck-Morss 1995, Anderson 2006).¹ El Renacimiento, que representa el segundo momento importante en que se piensa lo utópico (y el primer momento moderno), no solo verá aparecer, dentro de la tradición humanística, el paradigma absoluto del género a través de la pluma de Thomas More, sino que convivirá con diversos tratados arquitectónicos ilustrados que ya dan cuenta de la importancia de lo espacial en la imaginación utópica: Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1485), Antonio di Pietro Averlino —más conocido como Filarete— (*Trattato di architettura*, 1464), Francisco di Giorgio Martini (*Trattati de architettura, ingegneria e arte militare*, 1492), Pietro Cataneo (*L'architettura*, 1567), Andrea Palladio (*I Quattro libri dell'architettura*, 1570), Giorgio Vasari el joven (*La città ideale*, 1598) o Vincenzo Scamozzi (*Dell'idea dell'architettura universale*, 1615) (Sciolla, 1975; Mercato, 2019) aunque la lista pueda extenderse, fuera de Italia y algo más tarde en el tiempo, a personajes como Inigo Jones o Matthäus Merian (Yates, 1962 y 1972) entre otros.

En el caso renacentista también se constata la confusión constante entre construcción imaginativa y pensamiento riguroso según los dos modelos antiguos ya mencionados de Yámbulo y Platón. Sin embargo, estas expresiones plasmadas en imágenes, así como el pensamiento de Maquiavelo o la misma *Utopía* de More, son contemporáneas de numerosos *pareri* o recetas de constituciones concebidas para su aplicación inmediata ante un hecho dado y que resultan en muchos casos ejercicios pragmáticos de gran ingenio y lucidez, si bien este espíritu de corte experimental dará paso a un tono más sermoneador entre la Reforma y la Contrarreforma: a partir de entonces la imaginación deja de ser la respuesta espontánea a un problema planteado en el mundo real, para convertirse en herramienta subordinada a la intención edificante (Chastel y Klein, 1995: 118-9).

La utopía de América

El descubrimiento de América resulta crucial para el pensamiento utópico moderno, en tanto reactiva el imaginario mítico del paraíso terrestre y las sociedades arcaicas, si bien el cuadro idílico se ve perturbado por algunas condiciones impensadas como el problema del canibalismo —recogido tempranamente por Michel de Montaigne, los ecos de cuyo ensayo llegan hasta *La tempestad* de Shakespeare—, el problema

¹ Dos textos teóricos clásicos y de referencia para deslindar lo utópico de otros géneros como la arcadía/lo pastoril, el estado moral de bienestar y el milenarismo son J.C. Davis, *Utopía and the Ideal Society* (1981) y Robert C. Elliott, *The Shape of Utopía* (1970). El primero se concentra en la utopía moderna, i.e. la que comienza con Thomas More, mientras que el segundo abarca también la tradición clásica.

asociado de la melancolía (De Certeau, 1986; Fédida, 1978), pero también por el problema de la naturaleza indómita y por el choque brutal con los “civilizados” europeos y su sed de riqueza y poder. Lo que queda confirmado es que si la utopía se constituye ante todo mediante una imaginación espacial, un “juego de espacios” (Marin, 1973) y, por lo tanto, en estrecha relación con el carácter simultáneo de lo mítico (Lotman y Uspenski, 1979: 118-9), América es el *locus* de la utopía en su protagonismo de lo espacial y su relativa carencia de historia, su presunta *atemporalidad*. A su vez, la constitución social de los pueblos tradicionales, su relación con la propiedad y con el medio ambiente, se acerca mucho más a los ideales socialistas o comunistas expresados en las utopías que al creciente individualismo propiciado por la ideología renacentista, la progresiva conformación de los ideales burgueses, el peso de la historia y la escasa, por no decir nula, relación de la Iglesia con el mensaje evangélico. América se presenta como un enorme laboratorio, la gran fantasía de un continente “reseteado” para recomenzar sin errores (Speranza, 2017: 15), un experimento *ready-made* de pronto a mano para poner bajo la lupa lo que hasta ahora solo podía conjeturarse o colegirse de la más remota antigüedad, si bien el racismo, el etnocentrismo y el nacionalismo de los imperios conquistadores buscarán anular el valor diferencial del “pensamiento salvaje” en lugar de asimilarlo o aprender algo de él (Romano, 1972; Todorov, 1991).

El desarrollo del utopismo más cercano a nuestra sensibilidad se desencadena con los ideales románticos. El romanticismo establece un corte radical en la sensibilidad y los afectos. La forma de sentir moderna es una forma romántica, y esa forma de sentir incluye un pensamiento muy meticuloso sobre lo social (Berlín, 2000). Esto se puede comprobar sobre todo en Rousseau, un hombre hipersensible (y paranoico) que se rebeló contra el curso tomado por una sociedad en la que se ignoraban las necesidades del prójimo, una sociedad que él veía como deshumanizada en la medida en que se había ido alejando de la naturaleza y de lo que él consideraba lo natural. En Rousseau se puede decir que la utopía está en el pasado, en una prehistoria adánica y edénica anterior a la corrupción de las costumbres: se trata del pasado del idilio con su sueño de encarnar la gran unidad, con la ilusión de un recomienzo de la arcadía legendaria, con su verdad ligada a gestos elementales, enfrentamientos ásperos y frugalidad (Starobinski, 2006: 140). También puede estar en la naturaleza, que para él funciona, a la manera del mito, como un lugar atemporal. Esto se puede leer en sus *Confesiones* cuando relata su especie de autoexilio en la isla de Saint-Pierre, en el lago suizo de Bienne, que describe como un *locus amoenus* donde asegura haber pasado los momentos más felices de su vida (se pueden trazar ciertas similitudes con la novela más o menos contemporánea *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, aunque esta transcurre en la mucho más exótica isla Mauricio). Hay que aclarar a esto que Rousseau pasó en esa isla la mayor parte del tiempo en soledad, y que uno de los problemas que plantea la utopía es precisamente el de la organización de la vida en comunidad.

Junto con la paulatina industrialización y consecuente alienación, el desarrollo del socialismo y el pensamiento social en el siglo XIX deriva entre otras en el utopismo social o socialismo utópico, en donde se destacan nombres que habrán de tener muchísimo peso en los debates ideológicos de los países sudamericanos, como Saint-Simon, Cabet, Blanqui y sobre todo Charles Fourier. Es Fourier el que va más lejos en el planteo de ciudades cooperativas o comunitarias, los famosos falansterios que describe con minuciosidad maniática, aunque según lo criticará Engels (1892), sin que se proponga una manera convincente de llevar todo eso a la realidad (Barthes, 1971: 113). Eso no impidió que se intentaran experimentos comunitarios como los que llevaron a cabo los trascendentalistas en Brook Farm partiendo de la doctrina de Emerson, en los que participaron Henry David Thoreau o Nathaniel Hawthorne, que plasmó su experiencia en la más bien pesimista *The Blithedale romance* (traducida al castellano como *Historia del valle feliz*).

El progresivo interés por este tipo de comunidades se puede rastrear en diversos puntos del globo alrededor de estas épocas, con más o menos elementos fourieristas o bien influidos por ideas religiosas (los pietistas, varias sectas milenaristas), determinada moral del trabajo (Tolstoi, los prerrafaelistas) o un

separatismo de género (al parecer más tardío y solo limitado a la literatura feminista).² Las ideas utópicas en la Argentina comienzan también como proyecciones comunitarias, si tenemos en cuenta la fuerte influencia en este país del romanticismo social importado por Echeverría, opuesto al romanticismo monárquico y católico de un Chateaubriand (Caillet Bois, 1940).

La utopía en Argentina: entre islas y metafísica

El inquieto Sarmiento es uno de los primeros en hacerse eco del fourierismo, del que deja un detallado resumen en una carta de 1846 que resume una charla sostenida con Jean-Baptiste Eugène Tandonnet, discípulo dilecto de Fourier, en el viaje que lo lleva de Brasil a Europa (Sarmiento, 1993: 80-85). Algo, más bien poco de esto quedará plasmado cuatro años más tarde en *Argirópolis* (1997), en donde propone la isla Martín García como capital del país para resolver los conflictos entre unitarios y federales, así como facilitar un modelo estadounidense de inmigración europea que deje fuera a los indios, que a Sarmiento solo le parecían un fastidio. En cualquier caso la propuesta de *Argirópolis* tiene más de apuesta política que de auténtico impulso utópico, si bien la elección de una isla la emparenta con la gran tradición utópica.

Un escritor contemporáneo de Sarmiento, y director del jardín zoológico creado por este, dio forma a una versión humorística del planteo político sarmientino. Se trata del naturalista Eduardo Ladislao Holmberg, y de su novela más ambiciosa y póstuma, *Olimpio Pitango de Monalia* (1996). Esta novela de Holmberg se alista en la tradición swiftiana de la sátira sociopolítica o utopía satírica, al presentar una isla rica, Monalia, que ha prescindido hasta el momento de la narración de toda contaminación cultural eurocéntrica. Si bien sus vecinos más próximos son Uruguay y Argentina, tampoco estos países representan mucho para los monalitas, hasta el momento fatal en que reciben algunos profesores europeos que pretenden enseñarles todo lo que ya saben. Ello impulsa a Olimpio Pitango a convencer a sus compatriotas para fraguar la historia, los monumentos y las obras de arte que Monalia no posee. Si bien Monalia es “un Edén, como el verdadero Paraíso Terrenal” (75), Olimpio Pitango se ve obligado a escribir “un artículo incendiario” en el que uno de los diarios de Monalia publica frases como las que siguen:

Nosotros no tenemos próceres, no tenemos himnos, no tenemos ruinas, ni cámaras, ni constitución, ni comités, ni siquiera partidos políticos, lo que es una deficiencia indigna de un pueblo que pretende ser ilustrado; lo único que tenemos es la paz de la edad de oro, el bienestar, la riqueza y la justicia. [...] Es necesario que tengamos todo aquello aunque sólo sea para variar los temas de nuestras conversaciones y la aplicación de nuestra dialéctica.

Si carecemos de próceres, los inventaremos; como han hecho otros. (Holmberg, 1996: 83)

No solo inventarán los monalitas a sus próceres, sino que llegarán a fraguar un documento arqueológico sobre la base de un informe médico. Holmberg traza con humor los esplendores y miserias de la cultura occidental, a la vez que reproduce *in nuce* la conocida fantasía de América como edén no contaminado. Si bien la conclusión de esta novela será la divisa “*South America for the South Americans*” (191), su propia enunciación en un idioma extraño a Sudamérica traduce la sintomática paradoja que articula el texto, en el que el autor se ríe quizá de la afición de Sarmiento a todo lo estadounidense.

Mientras tanto, a la sazón en 1897, un grupo de estudiantes de abogacía, entre los que se contaba Macedonio Fernández, Adolfo Bioy (padre del escritor) y Antonio Peyrou, quiso ensayar la experiencia de fundar una sociedad utópica en una isla del Paraguay, no tanto por seguir los pasos de la colonia de

² Algunos ejemplos incluyen *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman, la ucronía *The Female Man* (1975) de Joanna Russ o *The Passion of the New Eve* (1977) de Angela Carter. Mención aparte merecen las utopías de Ursula Le Guin que, sin abandonar cierta militancia feminista, no circunscribe sus fantasías a lo femenino; así, *The Left Hand of Darkness* (1969) explora una sociedad de seres sexualmente neutros, y su famosa *The Dispossessed* (1974) aborda sin prejuicio la bisexualidad de su protagonista. Un caso más distópico que utópico solo con varones sería *The Lord of the Flies* (1954), de William Golding.

Nueva Germania fundada diez años antes en dicho país por Bernhard Förster, cuñado de Nietzsche (Fernández, 1993: 341-8), sino más bien el anarquismo spenceriano tan caro a Macedonio. La experiencia no pasó el examen de la realidad, aunque quedan lejanos ecos de ella en *La ciudad ausente* (1993) de Ricardo Piglia.

La obra de Macedonio, asistemática y fragmentaria, insiste en diversos puntos asociables con la utopía: su idea de Beldad Civil queda resumida en la divisa: “Individuo máximo en Estado (Gobierno) mínimo” (Fernández, 1974: 116), vale decir, un ideal de corte anarquista que vuelve en su auténticamente utópica idea de postularse como presidente de la república. Para llegar a la utopía de tener a Macedonio de presidente, se impone primero una fase distópica: durante la campaña, Macedonio propone instalar determinados objetos molestos (escaleras con peldaños desiguales, peines con dientes por ambos lados, escupideras móviles, es decir, artefactos vanguardistas) con el fin de fastidiar a tal punto a los ciudadanos que terminarán votándolo por resignación o cansancio. En su *Museo de la Novela de la Eterna* Macedonio propone una toma de Buenos Aires para la Belleza. La utopía macedoniana es una utopía estética y en cierto modo metafísica: la belleza y la aspiración a lo inmaterial pueden realizarnos como personas. Más allá de sus inagotables bromas, no deja de ser interesante su propuesta de la “Ciudad-Campo”: en lugar de la concentración de las grandes ciudades, propone ciudades pequeñas separadas unas de otras por poca distancia, y sin perder contacto con lo rural (Fernández, 1974: 184).

Un experimento utópico que sí pasó a la realidad es el que la escritora Emma de la Barra (que firmaba con el seudónimo masculino de César Duáyen) quiso intentar en el barrio obrero de Tolosa, conocido como “Barrio de las mil casas”, cerca de la ciudad de La Plata, y que en su novela *Mecha Iturbe* (1906) retrata como la comunidad de Itahú. Esta comunidad de corte socialista llevó a la ruina a Emma de la Barra, que corrió con todos los gastos del experimento. Tras el fulgurante éxito de su primera novela *Stella* (1905), *Mecha Iturbe* no gustó, ni por las alusiones a la comunidad de Itahú ni por las mujeres independientes y modernas que en ella aparecían.

Unos años más tarde, en 1914, un periodista muy popular por entonces, Juan José de Soiza Reilly, publica en Barcelona *La ciudad de los locos*, novela de cierta comicidad tremebunda que juega con el tópico de la locura. En ella un descendiente de Juan Moreira y Tartarín de Tarascón, niño bien que por su mala conducta termina en el manicomio y es sometido a una operación de cerebro, propone la creación de una sociedad de tintes anarquistas (recordemos el auge del anarquismo en las primeras décadas del siglo XX en Argentina).³ Dice Tartarín Moreira:

Mi proyecto es el siguiente: os invito a huir del manicomio. Nos iremos lejos. A una región solitaria y encantadora que yo conozco bien. Allí viviremos como los nómadas. No estaremos solos. He conversado ayer con varias señoras y señoritas del departamento de mujeres -también “locas” como nosotros- y dicen que nos acompañarán muy satisfechas. Os ruego hagáis correr la voz entre los asilados. Huiremos todos. Fundaremos, allá lejos, una nueva ciudad. Será una genial Locópolis. Será más célebre que Atenas. Más fuerte que Roma. Más bella que Constantinopla. Más artística y fina que París... El alma de nuestra ciudad no será el arte. Ni el comercio. Ni el pecado... Será la locura. A cada uno de nosotros se le dará la ocupación que prefiera. Cada cual expondrá sus ideas y, aunque sean contradictorias, serán aceptadas. La contradicción es la madre de la luz... Nuestras “manías” y nuestras “locuras” serán aprovechadas como fuerza motriz [...] A un toque de clarín, todos nos reuniremos a las 24.00 y echaremos a correr hacia el campo, donde fundaremos la Nueva Ciudad, la gloriosa Ciudad de los Locos. (Soiza Reilly, 2007: 162)

³ Véase *Folleto anarquistas en Buenos Aires* (2015), selección y prólogos de Christian Ferrer y Martín Albornoz, y el libro colectivo *Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda* (2014), edición a cargo de Joël Delhom y Daniel Attala, que estudia diversas figuras del anarquismo español y argentino.

Al final los locos se terminan ahogando en el mar cuando el director del manicomio aparece para buscarlos, salvo por uno que funda una dinastía de “seres del porvenir” mezcla de orangutanes, de hombres y de asnos (230).

Roberto Arlt fue discípulo de Soiza Reilly y lo elogia en una de sus aguafuertes. Tanto en el propio Arlt como en sus personajes, hay un ansia utópica por cambiar radicalmente de vida, por dar el “batacazo”: en el *Juguete rabioso* (1926) el protagonista, Silvio Astier, pone su errática voluntad en distintos medios de promoción social que fracasan. En la fantasía que estructura *La isla desierta* también se anhela un cambio de vida asociado al imaginario de la isla como *locus amoenus*. Pero es sobre todo en su díptico *Los siete locos/Los lanzallamas* (1986) donde otra vez una conspiración anarquista se vislumbra como posibilidad de un nuevo orden, del que algunos personajes tienen ya una idea definida. Aquí la utopía se confunde con la sociedad secreta (otro tema recurrente en la literatura argentina) y con la idea de lo religioso. Dice el Astrólogo:

Mi idea es organizar una sociedad secreta, que no tan solo propague mis ideas, sino que sea una escuela de futuros reyes de hombres. Ya sé que usted me dirá que han existido numerosas sociedades secretas... y eso es cierto... todas desaparecieron porque carecían de bases sólidas, es decir, que se apoyaban en un sentimiento o en una irrealidad política o religiosa, con exclusión de toda realidad inmediata. En cambio, nuestra sociedad se basará en un principio más sólido y moderno: el industrialismo, es decir, que la logia tendrá un elemento de fantasía, si así se quiere llamar a todo lo que le he dicho, y otro elemento positivo: la industria, que dará como consecuencia el oro. [...] El dinero será la soldadura y el lastre que concederá a las ideas el peso y la violencia necesarios para arrastrar a los hombres. Nos dirigiremos en especial a las juventudes, porque son más estúpidas y entusiastas. Les prometeremos el imperio del mundo y del amor... Les prometeremos todo... [...] Y les daremos uniformes vistosos, túnicas esplendentes... capacetes con plumajes de variados colores... pedrerías... grados de iniciación con nombres hermosos y jerarquías... Y allá en la montaña levantaremos el templo de cartón... [...] Cuando hayamos triunfado levantaremos el templo de las siete puertas de oro... Tendrá columnas de mármol rosado y los caminos para llegar a él estarán enarenados con granos de cobre. En torno construiremos jardines... y allá irá la humanidad a adorar el dios vivo que hemos inventado. (Arlt, 1986: 95)

A la pregunta de cómo conseguir el dinero para tan faraónico proyecto, el cínico Astrólogo habla de organizar los prostíbulos, explotar a la mujer, al niño, al obrero y a los locos.

Para la comedia del dios elegiremos un adolescente... Mejor será criar un niño de excepcional belleza y se le educará para hacer el papel de dios. [...] ¿Se imagina usted lo que dirán los papanatas de Buenos Aires cuando se propague la murmuración de que allá en las montañas del Chubut, en un templo inaccesible de oro y de mármol, habita un dios adolescente... un fantástico efebo que hace milagros? (Arlt, 1986: 96)

Como en la novela de Soiza Reilly, el cinismo se acerca a la locura, la locura se finge o es real, aunque el título mismo de Arlt parece dirimir la duda y así poner en suspenso la intención del autor respecto a esta fantasía. Al aspecto ambiguo de la utopía,⁴ ya mencionado, se suma el hecho de que lo que puede ser una utopía sería para algunos lectores, puede ser leído como una sátira por otros, según la época y el lugar (Frye, 1965: 327).

Conectadas por la crítica con la tradición utópica, aunque en realidad surgidas del Wells de *La isla del doctor Moreau* (1896) antes que del de *A Modern Utopia* (1905), Bioy Casares imaginó sus dos primeras novelas, *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945), en sendas islas, si bien en la primera la sociedad

⁴ El estudio de Peter Ruppert *Reader in a Strange Land* (1986) aborda la utopía desde la estética de la recepción y pone el acento en el carácter dialógico de las utopías así como en su esencial ambigüedad.

está compuesta por fantasmas o, mejor dicho, por imágenes fantasmagóricas, y en la segunda por presos con el cerebro modificado para habilitar determinadas alucinaciones. En esto sigue de cerca la idea de la isla-laboratorio plasmada por Wells y que ya era, en sí misma, una parodia grotesca del género inaugurado por Thomas Moro.

En Borges, finalmente, también confluye el tema de la sociedad secreta con el de la utopía, o bien de la utopía como secreto. Pero en esta obra sí se hace patente la ambigüedad que conlleva lo utópico y la pesadillesca distopía en que puede convertirse una utopía realizada, tal como lo presenta de forma concluyente en “Tlön Uqbar Orbis Tertius” (publicado originalmente en la revista *Sur* en 1940), uno de sus cuentos más característicos y también más complejos. Allí, Borges convertido en personaje refiere la historia de una sociedad secreta que inventa un país imaginario llamado Uqbar y luego un planeta llamado Tlön, que es imaginario en segundo grado, pues se considera creado por la imaginación de los sabios y artistas de Uqbar. Además, la sociedad secreta les presta amablemente su concurso, redacta por su parte íntegramente la Enciclopedia de Uqbar sobre Tlön y hace circular discretamente esta obra en nuestro mundo. Por último, la ficción supera a la realidad, pues las imágenes de Tlön reemplazan paulatinamente a todas las otras (Carrouges, 1978: 94).

Estos mundos imaginarios, en principio agradables utopías, llegan a ser siniestros cuando comprendemos que invaden lentamente y amenazan con reemplazar nuestra realidad. La pregunta que nos hace Borges es si acaso una utopía cumplida no se convierte necesariamente en una pesadilla.

¿Quiénes inventaron a Tlön? El plural es inevitable, porque la hipótesis de un solo inventor —de un infinito Leibniz obrando en la tiniebla y en la modestia— ha sido descartada unánimemente. Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio. (Borges, 1974: 434)

Con las filosofías acontece lo que acontece con los sustantivos en el hemisferio boreal. El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensorial. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. (Borges, 1974: 436)

En estos dos pasajes encontramos el punto de unión entre utopía y posibilidad: Leibniz y la “filosofía del como si” de Vaihinger, es decir, el reenvío de la utopía a sus raíces filosóficas además de literarias, y junto con ello la reactivación del elemento discordante, perturbador, que anida en este imaginario.

César Aira: de la utopía a la ciencia ficción en tres novelas

La obra del argentino César Aira (1949) surge de una filiación muy definida con la vanguardia francesa, en concreto y sobre todo con el eje Raymond Roussel/Marcel Duchamp, que plantea una renovación radical tanto en el mundo de las letras como de las artes visuales (García, 2006). Más allá de un impulso general utópico que se resume en la divisa de “libertad, amor, revolución” (Löwy, 2009) resulta característica de los escritores adscriptos a esta corriente la experimentación entre palabra e imagen, y la aspiración a borrar o perturbar los límites entre los distintos ámbitos del quehacer artístico. La innovación en el caso de Aira consiste en la aplicación de los valores y recursos vanguardistas a la tradición novelística (por definición realista), apelando a diversas especificaciones genéricas (gótico, aventuras, suspense, thriller, ciencia ficción, novela histórica) para hibridarlas y desarticularlas en el proceso. Para el análisis que sigue a continuación postulamos que los experimentos genéricos particularmente asociados a lo utópico y a la ciencia ficción se encuentran atravesados por algunas ideas generales de la filosofía de Gottfried Wilhelm Leibniz, filósofo que aparece con insistencia en la producción aireana de los años 90.

En el caso de la ciencia ficción, si bien encontramos elementos dispersos en varias novelas suyas,⁵ consideramos significativos los títulos *La fuente* (1994) *La serpiente* (1997) y *El juego de los mundos* (2000, reescrita con significativos cambios de estilo en 2018) por la forma de explorar este imaginario desde una persistente interrogación acerca del juego de posibles que despliega la ficción en su diálogo con la realidad, y porque al hacerlo recoge algunos aspectos de la tradición utópica en la literatura argentina que hemos detallado en el párrafo anterior: la insistencia en la isla, las conspiraciones y sociedades secretas (la paranoia como matriz negativa de la utopía), el mundo utópico como espacio mental o metafísico, la filosofía leibniziana como reflexión sobre los mundos posibles y, no menos importante, el humor.⁶ La obra de Aira somete el realismo novelesco heredado de la tradición decimonónica a un trabajo mitopoiético, un trabajo personal con el mito que le permite desplegar prosopopeyas de objetos y animales, metamorfosis, andróginos, anomalías espaciotemporales, en suma, un mundo fluido que pone en contacto los opuestos. En tal sentido, su presentación de lo utópico queda sometida a las extravagancias habituales de su poética “de autor” a la vez que le devuelve en cierta medida el estatuto originario de mito.

En *La fuente*, el narrador aclara de entrada que la acción se desarrollará en una isla “semiutópica” que carece de nombre. Si otros términos polisémicos siembran la confusión en los diálogos de los nativos, “[La isla] era lo único que no tenía nombre, es decir que no tenía malentendido” (18). Con una sensibilidad vagamente rousseauiana, a lo largo de este texto el lenguaje será “fuente” inagotable de malentendidos que el narrador se esforzará por salvar sin salir de ese mismo lenguaje. Se trata de una isla tropical de cuatrocientos o quinientos habitantes, hacia 1820 o 1830 “más o menos”,⁷ en la que un narrador transcribe, mediante equivalencias que considera apropiadas o cercanas, la experiencia de este pueblo feliz que, para serlo más, decide abrir un canal que comunique la fuente de agua dulce que los provee a todos con el mar, para que “hiciera potable el agua de las olas, de las mareas, de las profundidades” (52). La idea puede parecer absurda y también peligrosa, pero

[e]l absurdo es una forma de interrupción que mima (a lo salvaje, a lo bestia) una interrupción que aparece en el origen de lo real, el vacío entre pensamiento y acción, entre razón y real. El pensamiento se habla y se autorrealiza como discurso o razón, y deja lo real afuera, en un momento heterogéneo. [...] Bajo la forma de magia mimética, el disparate puede hacer de puente entre heterogéneos. (Aira, 1995: 52-3)

El absurdo es aquí un creador de continuo entre los distintos niveles (inteligencia/estupidez; ciencia/magia; enunciación/enunciado) que aparecen subrayados en el texto y como tal remite al leibniziano “principio de razón suficiente” según el cual no hay nada en la realidad que no sea fundado, y por ende no existen vacíos en la realidad, ya que estos no tendrían fundamento. Según Leibniz, el principio o la ley de continuidad se halla en perfecta concordancia con su principio de plenitud (“todo es lleno en la naturaleza”) y ambos principios dependen a su vez del principio de razón suficiente. Cuando se niega este último aparecen los “hiatos” en la realidad, que no pueden entonces explicarse a menos que

⁵ A los efectos de este trabajo, donde analizamos la confluencia de ciencia ficción con utopía, dejamos de lado textos que pueden considerarse de ciencia ficción o fantaciencia por su incorporación del científico loco (*El volante*, 1992; *Las curas milagrosas del doctor Aira*, 1998; *El congreso de literatura*, 1997; *Las aventuras de Barbaverde*, 2008; *El error*, 2010) el recurrente tema del gigantismo y la miniaturización (*Los misterios de Rosario*, 1994; *La guerra de los gimnasios*, 1993; *El sueño*, 1998) el apocalipsis nuclear (*Embalse*, 1992) los extraterrestres (*El mármol*, 2011); asimismo, *La mendiga* (1998) explora la naturaleza de los mundos posibles, en tanto que *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998) se propone narrativizar la filosofía leibniziana de los compositibles.

⁶ Si en general el género utópico es mortalmente serio y muchas veces bordea el tedio para el lector, existe la vertiente menipea que representaría Swift y que históricamente se puede asociar con las saturnalias romanas y el “mundo del revés”. V. Elliott (1970) pp. 5-20 y 37-49. La tradición utópica argentina tiende no pocas veces a este tipo de humor.

⁷ Los años y la ubicación no parecen tener una significación específica, pero remiten de forma vaga al exotismo (como efecto del colonialismo) que en el cambio de siglo problematizara Victor Segalen en el llamado “ciclo polinesio”, y más en particular en su texto *Les immémoriaux* (1907), visión idílica de la Polinesia que al publicarse fue atacada como una utopía romántica sin ninguna clase de asiento en la realidad. V. Victor Segalen, *Ensayos sobre exotismo* (1989) y César Aira, “Exotismo” (1993).

se recurra a la explicación del milagro o del puro azar (Leibniz, 1946: 80). Aunque el narrador comparte con nosotros el temor de que los isleños pierdan esa única fuente de agua potable por la invasión del mar, el resultado burla sus temores: el experimento es un éxito, “El agua de mar se hizo dulce, cristalina”, y la inteligencia superior del narrador termina burlada por los ingenuos habitantes de la isla. Se dice cerca del final: “la inteligencia lo puede todo. Y la estupidez también” (77). A través del “disparate” (aquí una mutación ficcional del continuo) el pensamiento precientífico opera lo que para la razón occidental sería un “milagro” y completa o en todo caso confirma la condición “semiutópica” de la isla. Esta anécdota nos recuerda que el sistema de continuo, para ser completo, debe incluir dentro de él la propia interrupción o discontinuidad. La trampa en la que caían los ocasionalistas, según Leibniz argumentaba en su correspondencia con Arnauld, consistía en considerar el milagro como una intervención continua de Dios sobre la realidad, cuando para él, inversamente, el gran sistema continuo de la realidad creada por Dios incluía, dentro de la armonía preestablecida, un hiato que resultaba espontáneamente llenado por el milagro (García, 2003).

Con esta novela asistimos a la confluencia irónica del idilio arcaico (mito del origen de la sociedad) con la utopía (mito del *telos* de la sociedad), así como al choque de ese pensamiento salvaje con la razón occidental. La serie de comentarios intrusivos con el que narrador trata de hacernos conocer la realidad de la isla mediante un complicado y explicitado sistema de equivalencias se derrumba ante el feliz desenlace de un experimento que demuestra su “razón contra toda razón” (90).⁸

En *La serpiente* (1997), Aira se acerca al mundo de William Burroughs y su distopía del sueño americano⁹ sin abandonar las prerrogativas de su propia poética. En el lugar imaginario de la acción, una ciudad dentro de la ciudad que se llama Dinosaur City, lo cercano está lejos y un minuto equivale a un día. Así como el narrador nunca sale de la cuadra en la que se encuentra el cine al que va con su familia, Aira no se aleja de algunos de conceptos leibnizianos como las inclusiones (13), la literatura como sistema de compositibles e incompositibles (41), el continuo y las series (55), las micro y macropercepciones (64, 85), el biombo como artefacto del pliegue (68), la aspiración a hablar todas las lenguas (84), la simultaneidad (123) o la espacialización del tiempo (128).

Si bien *La serpiente* se presenta como un intento de literatura de autoayuda (“cómo salir bien en las fotos”), la escritura termina orientándose hacia una vaga ciencia ficción que se concretiza en la metrópolis futurista con el paradójico nombre de Dinosaur City. El narrador, uno de los tantos “Aira” ficcionales, padece de serias vacilaciones y admite no tener tema para desarrollar su novela (9). La vacilación se presenta pues como ocasión propicia para la digresión, en este caso de carácter leibniziano (150), que sustenta algunas de las estrafalarias imágenes del texto: la ciudad como mónada, el tiempo espacializado y sobre todo las reiteradas mutaciones. Si en principio estas mutaciones remiten a la insistencia de lo darwiniano en Aira por esos años, también es el concepto de mutación el que establece un eslabón entre distintos estados y, como tal, ofrece una figura del continuo. La manera algo histérica que tiene *La serpiente* de actualizar o desechar los posibles narrativos, más que hacernos pensar en la literatura combinatoria nos remite a las elucubraciones de Leibniz acerca de la ficción como laboratorio para pensar lo posible y lo imposible, algo que el filósofo contempló a partir de textos con voluntad utópica como *Argenis* de John Barclay (1621) o la *Historia de los sevarambas* de Dennis Vaillasse D’Allais (1667) y que desarrollaría más específicamente en un texto tardío como los *Essais de Théodicée* (1710), su exposición más clara sobre los mundos posibles.

⁸ *New Atlantis* (1627) de Francis Bacon plantea una sociedad dominada por científicos que finalmente no pueden evitar la mentira y la distorsión. Los problemas inherentes a este planteo determinaron que el texto de Bacon quedara inconcluso. Como en la obra de Aira, también aquí se produce una conversión milagrosa de carácter irracional (Davis, 1981: 106-137)

⁹ Aira (1988) ha dedicado un breve artículo a William S. Burroughs, en cuya obra cree ver una superación y perfección de la ciencia ficción al aplicar el género no a una proyección futurista necesariamente falible, sino al mito atemporal de Estados Unidos como sociedad ideal.

En cuanto a la utilización recurrente que Aira hace de sí mismo como personaje ficcional, se conecta con uno de los temas ontológicos más arcaicos de las poéticas: el de la otredad del mundo ficcional y su separación del mundo real de la experiencia. Ese mundo de la ficción, que, bajo la rúbrica de heterocosmos ya fuera analizado por Philip Sidney (1595), es el que persiste en nuestro siglo como “ficcionalidad”. Así como “la única diferencia ontológica que admite el acercamiento heterocósmico es la oposición entre ficcional y real” y, en consecuencia, “una relación mimética lo es de similaridad, no de identidad, y similaridad implica diferencia” (McHale, 1994: 28),¹⁰ el Aira ficcional se construye con un paradigma real que es atacado por la diferencia en cuanto pone un pie en el heterocosmos aquí representado por Dinosaur City: “Ataquemos la realidad, fuera de todo juego de lenguaje, la ‘real realidad’, la poesía de la vida. Está más cerca de lo que pensamos, es el reverso de estas páginas” (1997, 10).

El narrador reflexiona acerca del caos primero de la totalidad primigenia, *locus* del pensamiento mágico de la cosmovisión mítica que no admite separación entre objeto y sujeto, y *locus* del andrógino, en donde los opuestos, al igual que las criaturas platónicas, convivían en una unidad: “quizás lo subjetivo y lo objetivo empezaron confundidos, y han venido separándose hasta hoy, cuando inician su prolongada marcha hacia la convergencia y la autoincorporación. Nuestra tarea es acompañar, guiar, apuntalar, vigilar, este regreso, todavía vacilante, de la especie hacia sus orígenes” (14). Ese pasado remoto es a la vez el futuro hacia el que avanzamos, la utopía simultánea de pasado y futuro que, anulados mutuamente, se convierten en presente absoluto, en el punto metafísico que se abre a una realidad paralela con ecos de Tlön. La autoayuda se revela entonces como “la mejor inversión, porque tiene algo de mundo al revés” (18). Veamos la topografía de Dinosaur City:

Son dos ciudades gemelas: Dinosaur City y Mamut City, unidas por túneles. La idea es la siguiente. Si una masa equivalente a la de la Tierra se comprime en una bolita de tres centímetros de diámetro, adentro se produce una ondulación del espacio. La gravedad aumenta tanto, pero tanto, que el tiempo cae, atraído por sí mismo, se riza y se enrosca. En teoría, y hasta que se demuestre lo contrario, cuando se formaron las ciudades se produjo una concentración de masa inconcebiblemente densa, que en la expansión subsiguiente se coló en “hebras” a lo largo del campo en todas direcciones. Esas hebras (que la teoría actual quiere que sean hebras de ADN) persisten intactas y se dice que son una red de túneles por la que se puede circular. (85)

Un temblor en Dinosaur City hace pensar al narrador en seres anteriores a una posible mutación: “los humanos espantados y vociferantes que nos rodeaban podían ser antepasados del hombre, viniendo de un pliegue del tiempo de la evolución y adelantándose a los acontecimientos gracias a un sentido extrahumano, o prehumano” (127). Junto con estos seres primitivos convive el ser del futuro por excelencia, el cyborg. Pero aunque parezca improbable, este muere y desencadena una reflexión que asume nuevamente la unión de los opuestos:

Contra lo que pueda creerse, estas dos instancias de la percepción [atención y distracción] no son excluyentes una de la otra. Al contrario, siempre se superponen y complementan. Para atender a una cosa, hay que distraerse de otras. Distraerse, es prestar atención a algo. En realidad, no es una cuestión subjetiva: es objetiva. Es una interpolación psíquica de la política de los objetos.

[...]

“Dios nos da la atención, y la atención lo puede todo (Leibnitz)”. (150)

Por su parte, la contradicción sigue su curso, como procedimiento dominante: “¿Nos habremos alejado mucho? ¿Nos habremos acercado demasiado?” (89). La insistencia compulsiva sobre lo real no es más que otra trampa, ya que lo real también será neutralizado por su opuesto: “Todo lo real estaba

¹⁰ “[T]he only ontological difference that the heterocosm approach admits is the opposition between fictional and real” (McHale, 1987; 28); “A mimetic relation is one of similarity, not identity, and similarity implies difference” (McHale, 1987: 28).

hecho, y no había servido para nada. Pero quedaba otra cosa: lo simbólico. Porque lo simbólico podía hacerse real. Esa era la gran originalidad de este momento final. Lo simbólico real” (154). Una fórmula que resume en buena medida la utopía como realización —espectral— de los imaginarios sociales. En cuanto a Leibniz, este había reconocido la posibilidad de utilizar símbolos sin consideración de las ideas mismas (Leibniz, 2014: 65), algo que caracteriza como pensamiento “ciego” puesto que no mira directamente (i.e. intuitivamente) a las ideas. Las ficciones, para Leibniz, serán pues “ciegas”, algo que *La serpiente* parece querer dramatizar en su anhelo imposible por captar lo real.

Al igual que en *La fuente* (1995), y a través de una insistencia mucho más explícita en la unión de los opuestos, la contradicción y el cortocircuito, aquí también conviven los seres primitivos anteriores a toda mutación con el *cyborg* futurista, mito del origen y mito del fin expuestos a través de la mediatez de un narrador excesivo que en este caso plantea una veta utópica no ya desde la dimensión social, sino desde la dimensión espacial representada por esa ciudad que ata los cabos del pasado con el futuro y a la que alegoriza mediante la profusión de serpientes, símbolo de la *coincidentia oppositorum* a través de la emblemática imagen del uróboros.

Para Leibniz, un mundo posible es aquel que no contradice las leyes de la lógica; por consiguiente, hay una multitud de mundos posibles, todos ellos considerados por Dios antes de crear el mundo real. Por su bondad, Dios eligió crear un mundo con mayor cantidad de bien sobre el mal. La posibilidad de no incluir el mal no hubiera producido un mundo tan bueno, por la razón de que ciertos grandes bienes son imposibles sin un mal contrastante. Como dijo F. H. Bradley (en Russell, 1946: 580) parafraseando irónicamente a Leibniz, este es el mejor de los mundos posibles, pero donde todo es un mal necesario. Sin embargo, en muchos textos inéditos, Leibniz da una explicación sobre la existencia o la no existencia de las cosas. Todas las cosas posibles luchan por existir, pero no todas alcanzan la existencia, y ello depende de los conceptos de composibilidad e imposibilidad. Dos o más cosas son composibles cuando pueden existir simultáneamente. Lo existente es lo que resulta compatible —o componible— con más cosas. Esta composibilidad, en Leibniz es positiva, pues Dios crea en su infinita bondad un mundo en donde lo componible llena todos los vacíos de la realidad; cuanto más lleno el mundo, mejor.

La experiencia de los mundos posibles, de lo componible leibniziano, se retoma en un título que lleva la especificación genérica “novela de ciencia ficción”. *El juego de los mundos* (2000) alude a la clásica novela de Wells (autor tanto de utopías serias como de utopías satíricas) y al mismo tiempo, en un sentido lúdico, a la combinatoria leibniziana de los mundos posibles, entre los cuales el planeta Tierra, siguiendo el famoso aforismo del filósofo y matemático alemán, parece ser todavía el mejor de todos. Muchos años han pasado entre nuestro precario presente y el presente de la narración. La literatura ya no existe, aunque todos los hombres y mujeres del planeta descienden de esos escritores extintos “por genealogía simple: si es concebible que todos seamos descendientes de un solo hombre original, tanto más podemos serlo de la innumerable cantidad de escritores que hubo. Y los nombres que tenemos son los nombres de ellos. Sin ir más lejos, yo, que me llamo César Aira, tengo el nombre de un lejano antepasado mío que fue escritor” (2000: 23-4).

En ese futuro remoto, el descendiente de César Aira contempla con espanto a su hijo jugar al “juego de los mundos”, que se practica con el sistema de RT (Realidad Total). “El juego en cuestión [...] consistía en trasladarse a un mundo poblado por una especie inteligente, declararle la guerra y vencerla. El objetivo era lograr la aniquilación de la especie que había ganado el dominio de ese planeta” (9). La diferencia con los juegos virtuales de hoy es que los mundos a destruir son reales, se encuentran ubicados en puntos remotos del universo y poseen una historia y una evolución tan larga como las de nuestro planeta. La discutible diversión de arrasar sociedades y culturas desconocidas encuentra un justificativo razonable en el hijo del protagonista: al menos así se entera de la existencia de esas otras sociedades, debe conocerlas para destruirlas, en tanto que sus padres, o todos aquellos a quienes no interesa el juego, son indiferentes a ese conocimiento. En el futuro el conocimiento no parece probable: los mundos son como los libros.

“El conglomerado galáctico de mundos habitados podría compararse con una inagotable biblioteca en la que cada libro fuera todas las literaturas concebibles por una mente dada” (11), algo que recuerda al Borges de “La biblioteca de Babel” (1941) o bien al del ensayo “La biblioteca total” (1939), en el que hace menciones a Leibniz y a la utopía. Como en el caso de la selección de series de acontecimientos imposibles que en *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998) resultan equivalentes a la selección que se opera en la novela, aquí una vez más se equipara la idea de los mundos posibles con la literatura, ese vasto universo de posibilidades que, como los imposibles leibnizianos, luchan en el limbo para hacerse realidad. La lectura, que casi nadie practica y que además consiste sucesiones de imágenes producto de la descomposición silábica de las palabras (un eco de la *characteristica universalis*, sistema ideográfico que Leibniz acarició como solución utópica para el problema de los diferentes idiomas), es el propio juego de los mundos del protagonista, pero un juego de los mundos que su hijo tilda de pasivo y sin compromiso. La utopía de una “superación del saber a partir de las singularidades de la literatura” o la del ser “sin límites” (Aira, 2000: 61), la paradoja de la “sonrisa seria” (2000: 71-72) culminan en la visión de Dios como “exoedro [sic] de cartón con patas de araña y peluca rubia” (76), con el cual el protagonista se enzarza en una especie de mezcla de lucha libre y duelo futbolístico que no hace más que poner en escena al cuestionable dios leibniziano bajo la forma de un “objeto vanguardista”. *El juego de los mundos* representa, junto a *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, la culminación de su frecuentación de la filosofía leibniziana como traducción filosófica de los posibles narrativos y como tal, una alegoría de la escritura.

Conclusión

Dentro de los así llamados “imaginarios sociales”, el mito se puede caracterizar como una realización colectiva en la que predominan lo compulsivo, lo inconsciente y el deseo, en tanto que la utopía tiende a ser una proyección individual deliberada, consciente y racional. Las creaciones mitopoiéticas podrían considerarse equidistantes entre ambos conceptos y, como tales, una combinación posible de algunas de todas estas características.

Las obras de Aira analizadas aquí exhiben una vinculación asistemática con cierta tradición argentina de la utopía, aquella que despliega la vertiente carnavalesca de “mundo del revés” y que se remonta al texto perdido de Yámbulo que sería transmitido sobre todo a través de la *Historia verdadera* de Luciano de Samósata (1991). La presencia de Leibniz y la teoría a él asociada de los mundos posibles representan la vertiente “seria” o filosófica de esta tradición. Si para *La fuente* el narrador aireano exagera la condescendencia paternalista del narrador exótico decimonónico y recurre a la utopía cerrada de la isla (un tipo de utopía que ya tiende a dejarse de lado en el siglo XIX) a fin de hacer coincidir el mito arcádico del buen salvaje con una utopía tecnológica del pensamiento mágico, en *La serpiente* explora las posibilidades de la ciudad futurista como punto metafísico o mónada, una ciudad que, como algunos de sus habitantes, está atravesada por un complejo diseño bioquímico y por las tensiones entre lo simbólico y lo real que dan base a los imaginarios sociales. Por último, *El juego de los mundos* escenifica el planteo de los mundos posibles de la *Théodicée* leibniziana (1969), texto fundamental para pensar las posibilidades narrativas, realistas o fantásticas, y su proyección ostensible en la ciencia ficción, que se presenta como la especificación narrativa y moderna del tipo de utopía tecnológica fundada por la *New Atlantis* de Bacon. Lo lúdico como reverso de lo funesto, y una vez más lo imaginario (los mundos a destruir del juego) indiscernible de lo real. Una serie de reflexiones narrativas, en suma, que se interesan menos en planteos éticos o especulativos sobre la sociedad, que en indagar sobre el parentesco elemental de la ciencia ficción y otras formas pseudoutópicas con la alegoría, las relaciones entre realismo y fantasía, entre concreción y abstracción como forma —característica en él— de eludir las trampas de la literatura de género, y sobre todo del problema específico de los anacronismos en la ciencia ficción (Aira, 2001: 62-3).

Entre la autoficción y la metafiction, la tendencia a la abstracción y los derroteros de la alegoría, subyace como tensión fundamental en estos textos lo que podemos considerar como la base de lo utópico: la tensión entre realidad y posibilidad y, en última instancia, su punto de encuentro. En palabras

del propio autor: “ningún relato es del todo fantástico. Lo fantástico es una desviación de contraste sobre una base inevitablemente realista” (Aira, 2014: 25).

Bibliografía

AIRA, César (1988), “Un escritor grande, un mundo horrible”, *Fin de siglo 9*, marzo de 1988, p. 25.

AIRA, César (1992). *El volante*. Rosario, Beatriz Viterbo.

AIRA, César (1992b). *Embalse*. Buenos Aires, Emecé.

AIRA, César (1993), “Exotismo”, en Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, septiembre de 1993.

AIRA, César (1993b). *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires, Emecé.

AIRA, César (1993c). *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires, Emecé.

AIRA, César (1995), *La fuente*. Rosario, Beatriz Viterbo.

AIRA, César (1997), *La serpiente*. Rosario, Beatriz Viterbo.

AIRA, César (1997b). *El congreso de literatura*. Barcelona, Tusquets.

AIRA, César (1998), *Las curas milagrosas del Doctor Aira (novela)*. Buenos Aires, Simurg.

AIRA, César (1998b). *El sueño*. Buenos Aires, Emecé.

AIRA, César (1998c). *La mendiga*. Buenos Aires, Mondadori.

AIRA, César (2000), *El juego de los mundos (novela de Ciencia Ficción)*. La Plata, ediciones el broche.

AIRA, César (2001), *Las tres fechas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

AIRA, César (2008). *Las aventuras de Barbaverde*. Barcelona, Mondadori.

AIRA, César (2010). *El error*. Barcelona, Mondadori.

AIRA, César (2011). *El mármol*. Buenos Aires, La Bestia Equilátera.

AIRA, César (2014), *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.

ANDERSON, Benedict (2006), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London & New York, Verso.

ARLT, Roberto (1986), *Los siete locos. Los lanzallamas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

BACZKO, Bronislaw (1984), *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*. Paris, Payot.

BARTHES, Roland (1971), *Sade Fourier Loyola*. Paris, Seuil.

- BERLIN, Isaiah (2000), *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus.
- BORGES, Jorge Luis, (1983), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, pp. 431-443.
- BUCK-MORSS, Susan, (1995), “The City as Dreamworld and Catastrophe”, en *October*, vol. 73, Summer 1995, pp. 3-26. DOI: <<https://doi.org/10.2307/779006>>.
- CAILLET-BOIS, Julio (1940), “Echeverría y los orígenes del romanticismo en América”, en *Revista Hispánica Moderna*, año VI, n.º 2.
- CARROUGES, Michel (1978), “Borges ciudadano de Tlön”, en VV.AA. *J. L. Borges*. Buenos Aires, Freeland, pp. 91-95.
- CERTEAU, Michel de (1986), *Heterologies*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CHASTEL, André; Klein, Robert (1995), *L'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*. Genève, Skira.
- DAVIS, J. C. (1981), *Utopía & the Ideal Society. A Study of English Utopian Writing 1516-1700*. Cambridge, Cambridge UP.
- ELLIOTT, Robert C. (2013), *The Shape of Utopía. Studies in a Literary Genre*. Bern, Peter Lang.
- ENGELS, Friedrich (1892), *Socialism: Utopian and Scientific*. Translated by Edward Aveling. London, Swan Sonnenschein & Co.
- FÉDIDA, Pierre (1978), “Le cannibale mélancolique”, *L'Absence*. Paris, Gallimard.
- FERNANDEZ, Macedonio (1993), *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid, Archivos/FCE.
- FERNANDEZ, Macedonio (1974), *Teorías*. Obras completas III. Buenos Aires, Corregidor.
- FRYE, Northrop (1965), “Varieties of Literary Utopias”, en *Dedalus*, vol. 94 n.º 2, pp. 323-347.
- GARCÍA, Mariano (2017), “El Yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira”, en *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 85-86, Providence College, pp. 204-214.
- GARCÍA, Mariano (2006), *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- GARCÍA, Mariano (en prensa), “La noción de milagro en la filosofía de Gottfried Wilhelm Leibniz”. Buenos Aires, UCA. Monografía inédita presentada para la acreditación de doctorado.
- GREGORY, Derek (1994), *Geographical Imaginations*. Cambridge and Oxford, Blackwell.
- HAWTHORNE, Nathaniel (2001). *Historia del Valle Feliz*. Alberto Laurent (trad.). Barcelona, Abraxas.
- HOLMBERG, Eduardo L. (1996), *Olimpio Pitango de Monalia*. Buenos Aires, Hachette.

- HORKHEIMER, Max; y Theodor ADORNO (1969), *Dialéctica del iluminismo*. Héctor A. Murena (trad.). Buenos Aires, Sudamericana.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm ([1672]2014), “Introducción a la aritmética de los infinitos”. Traducción del latín acompañada de una introducción de Federico Raffo Quintana. *Notae Philosophicae Scientiae Formalis*, vol. 3, pp. 47-69.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1969), *Essais de Théodicée*. Paris, Flammarion.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (1946), *Correspondencia con Arnauld*. Buenos Aires, Losada.
- LOTMAN, Jurij M., Uspenski, Boris (1979), “Mito, nombre, cultura”, en Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*. Jorge Lozano (trad.). Madrid, Cátedra, pp. 118-123
- LÖWY, Michael (2009), *Morning Star. Surrealism, marxism, anarchism, situationism, utopia*. Austin, University of Texas Press.
- LUCIANO DE SAMÓSATA (1991). *Diálogos. Historia verdadera*. Ciudad de México, Porrúa.
- MANNHEIM, Karl (2004), *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Ciudad de México, FCE.
- MCHALE, Brian (1987), *Postmodernist fiction*. London, Routledge.
- MARIN, Louis (1973), *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris, Minuit.
- MERCATO, Marco (2019), *Filarete e la città ideale. Politica e architettura nel primo Rinascimento*. Avellino, Terebinto.
- PIGLIA, Ricardo (1993), *La ciudad ausente*. Seix Barral, Buenos Aires.
- PLATÓN (1986), *Diálogos IV. República*. Madrid, Gredos.
- RICOEUR, Paul (1985), *Temps et récit III*. Paris, Seuil.
- ROMANO, Ruggiero (1972), *Les Mécanismes de la conquête coloniale: les conquistadores*. Paris, Flammarion.
- RUSSELL, Bertrand (1946), *Historia de la filosofía occidental*. Julio Gómez de la Serna (trad.). Madrid, Espasa.
- SARMIENTO, Domingo F. (1997), *Argirópolis, Leviatán*, Buenos Aires.
- SARMIENTO, Domingo F. (1993), *Viajes por Europa, África i América 1845-1847*. Madrid, Allca XX/Archivos.
- SCIOLLA, Gianni Carlo (ed.) (1975), *La città ideale nel Rinascimento*. Torino, UTET.
- SEGALEN, Victor (1989), *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. Ciudad de México, FCE.
- SOIZA REILLY, Juan José de (2007), *La ciudad de los locos y otros textos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- SPERANZA, Graciela (2017), *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.
- SPITZER, Leo (2008), *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo. Prolegómenos a una interpretación de la palabra 'stimmung'*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid, Abada.
- STAROBINSKI, Jean (2006), *L'Invention de la liberté 1700-1789. Les Emblèmes de la Raison*. Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1991), *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Martí Mur Ubasart (trad.). Ciudad de México, Siglo XXI.
- YATES, Frances A. (1969), *Theatre of the World*. London, Routledge & Kegan Paul.
- YATES, Frances A. (1981), *El iluminismo rosacruz*. Roberto Gómez Ciriza (trad.). Ciudad de México, FCE.