



## La ficción utópica de *Todos nosotros*

Utopian fiction in *Todos nosotros*

Lucía Feuillet<sup>1</sup>

Recibido: 27/04/2020  
Aceptado: 04/06/2020  
Publicado: 06/07/2020

### Resumen

La novela de Enrique Kike Ferrari, *Todos nosotros* (2019), presenta un viaje en el tiempo hacia el pasado y una forma de utopía que implica reversionar el presente. A la manera de una metarreflexión sobre el poder de la invención literaria, los múltiples narradores de esta novela des-ordenan la Historia (y la diégesis) y prefiguran un futuro que rompe con el heroísmo revolucionario para reinventar nuevas posibilidades interpretativas. Así es que el relato de Ferrari demanda un abordaje que ponga en el centro de la interpretación la reescritura de los modos de producción social. La hermenéutica materialista de Fredric Jameson nos proporciona herramientas "mediadoras" como el ideologema para rastrear los sentidos sociales del texto individual. En este contexto conceptualizamos la utopía como ideologema, susceptible de adquirir, por un lado, un sentido conceptual como *collage* de experiencias (Jameson, *Arqueologías del futuro*) y por otro, una manifestación narrativa, que implica la resolución de un conjunto de contradicciones sociales en la ficción. De esta manera, la utopía permite asir, en el texto de Ferrari, el sentido conflictivo de un modo de producción que registra vestigios de formaciones sociales

### Abstract

A novel by Enrique Kike Ferrari, *Todos nosotros* (2019), presents a journey back in time to the past and a somewhat utopia that involves reversing the present. In a way of a self-reflection about the power of the literary invention, the multiple narrators of this novel disorganize History (and diegesis) and prefigure a future that breaks with revolutionary heroism to reinvent new interpretative possibilities. Therefore, Ferrari's story demands an approach able to place the rewriting of social production modes at the core of interpretation. Fredric Jameson's materialistic hermeneutics provide us with "mediating" tools such as the ideologeme to trace the social meanings of the individual text. In this context, we conceptualize utopia as an ideologeme, capable of acquiring, on the one hand, a conceptual meaning as a collage of experiences (Jameson, *Arqueologies of the future*) and, on the other, a narrative manifestation, which involves the resolution of a set of social contradictions in fiction. Consequently, utopia allows us to grasp, in Ferrari's text, the conflicting sense of a production mode that registers vestiges of ancient social formations and projections of the future, proposing

<sup>1</sup> Doctora en Letras y Licenciada en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH) Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Becaria postdoctoral de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad. Se desempeña como profesora adscripta en la Escuela de Letras-FFyH-UNC. Es docente en los niveles medio y terciario. Contacto: [feuilletlucia@gmail.com](mailto:feuilletlucia@gmail.com).



antiguas y proyecciones del futuro, proponiendo coordenadas culturales para la relectura de la ciencia ficción contemporánea.

**Palabras clave**

Hermenéutica materialista; utopía; ciencia ficción.

cultural coordinates for the re-reading of contemporary science fiction.

**Keywords**

Materialistic hermeneutics; utopia; science fiction.

## Utopía y hermenéutica materialista

Los personajes de la última novela de Kike Ferrari,<sup>2</sup> *Todos nosotros* (2019), intentan reinventar el presente planificando un viaje en el tiempo para asesinar a Ramón Mercader y salvar la vida de León Trotsky, el gran interpretador histórico del marxismo. En el presente artículo, recuperamos la perspectiva de la hermenéutica materialista propuesta por Fredric Jameson, para abordar este relato que narra un crimen imposible. El asesinato de Mercader es un acto del pasado contado en futuro, concebido por un personaje delirante que inventa una máquina del tiempo y transforma, en ese gesto, la fantasía privada en posibilidad histórica colectiva. En este sentido, la novela dialoga con la utopía, la constituye como material discursivo que conecta con el género de la ciencia ficción y proyecta alegóricamente un método de lectura de la historia.

Haciendo un rápido repaso por algunas de las novelas canónicas de la ciencia ficción argentina –más allá de la polémica afirmación de Elvio Gandolfo, quien considera que “La ciencia ficción argentina no existe”<sup>3</sup> (*Los universos vislumbrados* 13)<sup>4</sup> podemos destacar algunos elementos que aluden a la representación de una serie de antagonismos y proyecciones conflictivas de los modos de producción, aunque con rasgos bastante diferenciales. *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1876) de Eduardo E. Holmberg resulta un texto ineludible para comenzar esta serie; allí Holmberg construye una figuración de las instituciones y concepciones marcianas que satiriza los desarrollos culturales y modos de

<sup>2</sup> Enrique Kike Ferrari (Buenos Aires, 1976) es un escritor argentino definitivamente consagrado en el campo de las novelas negras con *Que de lejos parecen moscas* (2011) –novela ganadora del premio Silverio Cañada a la mejor *opera prima* en la Semana Negra de Guijón, traducida a varios idiomas–, donde el delito penetra en todas las capas de lo social para exhibir las complicidades entre el Estado y los sectores privados. Generacionalmente, podría ubicarse a este autor en el marco de la “nueva narrativa” que Elsa Drucaroff describe en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Según Drucaroff, la responsabilidad de trazar un rumbo diferente reelaborando la derrota política (34-35) signa a estas generaciones de “prisioneros de la torre” que aún reescriben el trauma de la violencia dictatorial, aunque representan una ruptura con la producción nacional anterior. No obstante, Ferrari tiene una historia propia de militancia política ligada a su puesto de delegado en la empresa de subterráneos de Buenos Aires, y la temática de sus novelas –sobre todo la que aquí analizamos– propone nuevos recorridos en el marco de la literatura argentina.

<sup>3</sup> Angela Dellepiane propone algunas tipologías en los relatos de ciencia ficción, entre las que incluye la *hard o engineer's SF*, la *science fantasy*, la *space opera* y la *speculative SF*. En todo caso, aquí nos interesa destacar lo que tendrían en común estos tipos discursivos, específicamente, el efecto de extrañamiento cognoscitivo (Suvin) que supone una crítica social de los sistemas de pensamiento vigentes (Dellepiane 515-516).

<sup>4</sup> Originalmente realizada en el *Prólogo* a la Antología *Los universos vislumbrados*, esta afirmación recorre un largo camino de complejización y debate en *El libro de los géneros* (2007) y *El libro de los géneros recargado* (2017). Gandolfo destaca allí la ausencia de crítica especializada en el campo de la literatura argentina que glose de manera central la evolución de este género, así como también la imposibilidad de pensar esta cuestión separada del desarrollo del fantástico en autores centrales de nuestra tradición literaria (*El libro de los géneros recargado* 17). La escasez (o nulidad) de escritores argentinos dedicados a este género con exclusividad o de revistas especializadas son otros argumentos que ostenta el autor para completar dicha afirmación. Estas evidencias pueden reconsiderarse y rediscutirse, y sin dudas requieren una actualización que no podremos realizar aquí ya que dicho trabajo excedería los límites del presente artículo.

cognición de su época. Tampoco podemos obviar el relato *Opus dos* (1967) de Angélica Gorodischer, que superpone escenas distópicas con temporalidades imposibles en un armado plurivocal donde se perciben los fragmentos de una sociedad atravesada por antagonismos sociales, étnicos y económicos.

Ya a la vuelta de este siglo, una ficción de culto como *Plop* (2002) de Rafael Pinedo ofrece una distopía donde la marginalidad y la miseria nos devuelven un espejo deformado del capitalismo que amplía las zonas más oscuras de lo social a todo el espacio imaginario. Entre las ficciones científicas actuales, encontramos otros textos que juegan con la proyección de futuro y la tecnología, como *Cría terminal* (2014) de Germán Maggiori, donde la descomposición social globalizada se representa a niveles internacionales o *Un futuro radiante* (2016) de Pablo Plotkin, donde las estrategias de supervivencia en comunidades locales revelan versiones reducidas de las relaciones sociales antagónicas.

Este recorte arbitrario y plagado de ausencias solo pretende evidenciar algunos elementos específicos de la configuración de la ciencia ficción en *Todos nosotros*. Esto es, dicha obra literaria comparte ciertos rasgos con otros textos clásicos del género en Argentina, porque su núcleo narrativo está constituido por un conjunto de relatos fragmentarios que resuelven de modo imaginario las contradicciones sociales de su época, y esta resolución pasa por la ampliación de las posibilidades interpretativas de la historia. A la vez, la novela de Ferrari aporta un plus de sentido relacionado con la reinscripción directa de la tradición interpretativa del marxismo en la figura de Trotsky. En este sentido, *Todos nosotros* retoma la matriz discursiva de la ciencia ficción que precisa de “cierta actitud metódica y cierta lógica consecuente, de modo científico, para tratar aun las hipótesis más descabelladas o agotar las posibilidades implícitas en una sociedad dada” (Capanna 20), como la del viaje en el tiempo para garantizar la supervivencia del exjefe del Ejército Rojo.

Daniel Link considera la ciencia ficción como “un relato del futuro puesto en pasado (a diferencia de la utopía que habla del futuro pero en presente, y de la futurología o el discurso profético, que ponen el futuro en futuro)” (17). La ficción científica “despolitiza”, según Link, a su precedente, la utopía, y utiliza la ciencia para poner en juego el campo simbólico de la vida. Estas consideraciones despliegan al menos dos interrogantes pertinentes para iniciar nuestro análisis: primero, ¿cómo considerar esta tensión entre ciencia ficción y utopía en el relato de un viaje en el tiempo para salvar a un revolucionario ruso perseguido por el estalinismo?; segundo, ¿la utopía funciona allí como un género o más bien como un gesto, un concepto o una proto-narración ideologemática?

Vale recordar aquí que Darko Suvin también define la utopía como un género literario, una construcción verbal que ostenta la representación de estructuras sociales. En estas configuraciones imaginarias, las relaciones humanas se organizan bajo principios más justos y esa perfectibilidad está basada en una hipótesis histórica alternativa (Suvin 49). La utopía es más un método que un estado, destaca el autor de *Metamorphoses of science fiction*, porque proyecta un “como si” que implica una visión crítica de la problemática social representada, por tanto, constituye un “dispositivo heurístico” y epistemológico (Suvin 52). De modo que la novela *Todos nosotros* no se ajusta a los códigos de la utopía como género literario, no es un relato que figura sociedades alternativas perfectas, pero sí trabaja con un horizonte crítico utópico y resuelve de modo imaginario un conjunto de interrogantes sociales a partir de operaciones cognitivas, entre las cuales la perspectiva histórica es central.

Podemos comenzar a plantear, entonces, que el relato que abordamos reescribe algunos códigos del género de la “imaginación disciplinada” (Capanna 20) reelaborando la utopía como sistema conceptual y proto-narración, es decir, como ideograma –más adelante especificaremos esta noción–. Por esta razón, se hace necesario un método que integre la perspectiva del movimiento histórico para identificar el modo en que esta ficción trama el espacio “entre” la imaginación de un futuro y los vestigios del pasado en el presente

enunciativo.<sup>5</sup> La hermenéutica materialista propuesta por Fredric Jameson prefigura nuestro modo interpretativo,<sup>6</sup> que se presenta en *Documentos de cultura documentos de barbarie* con la consigna dialéctica “¡Historicemos siempre!” (11), y lleva la premisa del cambio histórico hasta las últimas consecuencias.

Esta perspectiva cruza la interpretación cultural con una matriz teórica marxista y tiene por horizonte la reescritura de un código maestro, el modo de producción, una “totalidad conflictiva” que relaciona varios niveles (cultural, ideológico, político, económico) y temporalidades de lo social. Esto implica una estrecha vinculación entre diacronía y sincronía, ya que cada estadio histórico proyecta una secuencia –conflictiva y discontinua– de etapas de la sociedad, desde el comunismo primitivo en adelante (Jameson, *Documentos* 28). Lo central para la crítica cultural no es entonces asignar un texto a una u otra etapa determinada, sino percibir las tensiones, antagonismos y convivencias conflictivas de modos de producción antiguos y futuros. Es decir, el modo de producción se conceptualiza aquí como el “sistema sincrónico de las relaciones sociales como un todo” (Jameson, *Documentos* 31), en el cual no se privilegia ningún nivel sobre el otro, sino que a cada uno se le asigna su función y eficacia dando prioridad a sus conexiones.

Jameson ejemplifica con la interpretación cultural benjaminiana los “planos” de significación que corresponden a la hermenéutica marxista. En el nivel psicológico, Walter Benjamin construye la interpretación de los objetos culturales en torno a las formas del “olvido” o la imposibilidad de asimilar la experiencia presente y su dimensión histórica –recordemos que para el autor alemán, la sociedad moderna está sometida a conmociones permanentes, mientras el periódico insensibiliza, naturaliza la experiencia de lo novedoso e impone la estética del *shock*– (Jameson, *Marxismo y forma* 54-55). Esto exige un desplazamiento al nivel moral y supone una reconciliación con el presente, porque la “conciencia” social debe superar el nivel destructivo de la individualidad hacia una recuperación colectiva del pasado (Jameson, *Marxismo y forma* 57). A su vez, el desciframiento del significado social de una obra de arte tiene su correlato en el nivel histórico, donde aparece la imagen del *Angelus novus*,<sup>7</sup> aquella figura simbólica que mira hacia el pasado desde “un presente del lenguaje en el umbral del futuro” (Jameson, *Marxismo y forma* 69). El “ensanchamiento” que propone Jameson de estos horizontes se orienta, a su vez, hacia la consideración de una ideología de la forma

<sup>5</sup> El propio Jameson destaca lo central del movimiento histórico en este concepto: “La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo política) radicará siempre, por lo tanto, en la dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en la que dicha política tenga por objetivo imaginar, y a veces incluso de hacer realidad, un sistema totalmente distinto a este” (Jameson, *Arqueologías del futuro* 9).

<sup>6</sup> Según José Manuel Romero, la hermenéutica dialéctica no busca descubrir las intenciones del autor, ni los “velos ideológicos” ocultos sino descifrar, a partir de un objeto cultural concreto, los significados ligados a la historia y lo social, sin dejar de lado el lugar central que ocupa la praxis en el marxismo (14). Hemos abordado con extensión y profundidad este método en nuestro libro *Interpretaciones del delito. Para una hermenéutica materialista en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli* (2020).

<sup>7</sup> Un texto sin dudas polémico y enigmático, por su doble fuente teológica y marxista, es “Sobre el concepto de historia”, donde Benjamin establece, sin embargo, una de las imágenes que más persisten como modelo interpretativo del materialismo histórico. La figura del *Angelus Novus* funciona allí de una manera alegórica, concentrando una gran cantidad de contenido conceptual: “Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad” (Benjamin, *Sobre el concepto de historia* 173) (Cursivas del texto).

representativa de una serie de coexistencias conflictivas que figuran como rastros del pasado o anticipaciones de futuro (Jameson, *Documentos* 62).

De este modo, la propuesta teórica jamesoniana aboga por la construcción de un conjunto de sentidos a partir de *mediaciones* –los ideologemas– que conecten los distintos planos de la vida social y que orienten el pasaje de lo psicológico a lo social, de lo social a lo económico, de lo ideológico a la realidad histórica de las clases en conflicto (Jameson, *Marxismo y forma* 8). El concepto de mediación se entiende como un “dispositivo del analista” que hace posible adaptar hallazgos de un nivel a otro, romper la compartimentalización de las disciplinas y enlazar el análisis formal del arte con su dimensión social (Jameson, *Documentos* 33).<sup>8</sup> La categoría mediadora del *ideograma*, en este contexto, funciona como una unidad mínima del discurso que registra las concepciones de la ideología en tanto formulación abstracta de una posición de clase en los textos. Puede manifestarse en forma de “pseudoidea”, como un sistema conceptual o de creencias que abarca lo axiológico, o como “protonarración”, que implica una fantasía de resolución de los antagonismos de clase (Jameson, *Documentos* 71).

Así es que la utopía se expresa, en nuestro análisis, como un ideograma, una fantasía narrativa que propone soluciones imaginarias a antagonismos reales, y un modo de conceptualizar una posible alternativa histórica. Desde allí proponemos introducir nuestra lectura del texto de Ferrari esbozando un pasaje por los niveles de la hermenéutica materialista a partir del ideograma de la utopía. El propósito utópico individual de los protagonistas de la novela parte de la recuperación de un pasado común de militancia y se va transformando en programa colectivo de reinterpretación histórica a partir de la proyección de la fantasía comunitaria. En esa invención delirante conviven los vestigios de una memoria subversiva con una posibilidad de intervención sobre los momentos de riesgo de la Historia, allí donde el asesinato del mayor representante del internacionalismo socialista facilita la apropiación del relato histórico por parte de los sectores dominantes.

### Los niveles utópicos de *Todos nosotros*

La novela se organiza a partir de varias voces y modos enunciativos, con subtítulos que tipifican la fragmentación a la vez que dibujan una totalidad subyacente. La historia central es la de Mario y Felipe, amigos que ponen en funcionamiento un complot para modificar el presente de una sociedad hundida en el individualismo y el fracaso de las perspectivas colectivas. Los niveles de la interpretación que propone Jameson se dibujan así desde la reconstrucción de la memoria individual de estos personajes, en diálogo con una dimensión ética que evalúa el pasado de una agrupación juvenil de la izquierda, y que dirige la proyección de la utopía al nivel social, revelando la dinámica de una historia en movimiento que pide ser reinterpretada “a contrapelo” de la perspectiva dominante (Benjamin, *Sobre el concepto de historia* 172).

Esas son las condiciones que rodean el proyecto privado del salvataje de Trotsky, a la manera de un espejismo de la adolescencia militante. En el fondo de todo esto, bajo el título “Hipótesis” se trazan repetidamente las formas discursivas que representan un método reflexivo como fondo de lo novelado. Vale citar aquí con cierta extensión un segmento de estas afirmaciones hipotéticas:

<sup>8</sup> El trabajo con los géneros literarios en la perspectiva jamesoniana está ligado al carácter mediador de esta categoría entre “el análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de las formas y la evolución de la vida social” (Jameson, *Documentos* 85). De allí que Jameson fundamente la necesidad de plantear una manera de estudiar las categorías genéricas que responda a una reflexión histórica y, a la vez, dé cuenta del modo en que se transforma y utiliza el artefacto cultural.

*La intromisión en la historia de Mario no acabaría con el Termidor en todas sus variantes y repeticiones –desde el que se inicia en los años veinte con el fracaso de la Revolución Alemana hasta el terror del Pol Pot y los Khmers Rouge– pero fortalecería los procesos revolucionarios que el estalinismo no controló hasta tarde. Pensá en América Latina, Indochina, Europa misma después de la derrota del nazismo. puede ser, sí. el triunfo de los partigiani de Italia y el este europeo; Grecia, sobre todo ¿Qué sería de nuestras lecturas del arte hecho por revolucionarios si el atentado de Mercader del Río no hubiera sido? (Ferrari 91) (La cursiva es del texto).*

Aquí la ficcionalización del procedimiento hipotético en forma de diálogo no involucra una discusión teórica “seria” sobre el marxismo y las posibilidades concretas del socialismo internacional, sino más bien un eje satírico sobre el que se estructura la reescritura de la ciencia ficción y la base del ideograma utópico en *Todos nosotros*. En este sentido, los debates hipotéticos de la novela trabajan de manera indirecta con el horizonte reflexivo para evidenciar el lugar de la literatura en lo real como dispositivo de representación:

*No sabemos si el viejo como individuo habría encontrado respuesta a sus interrogantes más dolientes, hallando una tabla a la que asirse en la tormenta de la contrarrevolución entonces es un salto al vacío, un mensaje en una botella en el mar del pasado, una apuesta de tres a uno*

*Quiero creer que la literatura nuestra hubiera ganado con su permanencia en el mundo y nosotros tendríamos más herramientas para ponderar la belleza cruel en el rítmico crepitar de las llamas de la vida. (Ferrari 93) (La cursiva es del texto).*

Las conjeturas así trazadas insinúan un vacío cognoscitivo, un azar histórico y la incerteza de una resolución ficcional que se traslada al programa utópico. Allí se presenta la mayor contradicción que se intenta resolver, la aparente imposibilidad de explicar un fracaso del proyecto colectivo como el del socialismo a nivel mundial. De modo que la dialéctica histórica recuerda, una vez más, al ángel benjaminiano que no puede recoger los restos de la catástrofe ante la Tempestad, volviéndose incapaz de cumplir esta misión, dirá Gershom Scholem: “por la historia y su dinámica, determinadas ambas por la utopía y no, por ejemplo, por los medios de producción” (75).<sup>9</sup>

No obstante, claramente se trama en la novela un modo de leer la historia, no como un tiempo “homogéneo y vacío” sino como “tiempo ahora” que hace saltar la continuidad cronológica (Benjamin, *Sobre el concepto de historia* 177-178) por vía del salvataje de la figura de Trotsky como interpretador. En otro segmento de las “Hipótesis”, los amigos confiesan: “*No buscamos cambiar toda la Historia, apenas mover el eje un poco: darle una prórroga a la muerte del Viejo, ver para dónde irían sus elucubraciones teóricas y estratégicas en este tiempo, y, sobre todo, desenmascarar el carácter del estalinismo*” (Ferrari 137) (la cursiva es del texto). La proyección utópica propone una diferenciación radical en la interpretación vigente de la historia; trabaja así sobre los bordes de lo establecido, proponiendo el dominio de la imaginación más extrema, aunque basada en los “collages de experiencia, constructos

<sup>9</sup> En este punto, conviene mencionar que Jameson inicia la “Introducción” de su libro *Arqueologías del futuro* con una reflexión sobre los modos en que se ha ligado la utopía a lo político. En este contexto, afirma: “Durante la Guerra Fría (y en Europa oriental inmediatamente después de su terminación), la utopía se había convertido en sinónimo de estalinismo y había acabado por designar un programa que descuidaba la fragilidad humana y el pecado original, y delataba la voluntad de uniformidad y la pureza ideal de un sistema perfecto que siempre tenía que ser impuesto por la fuerza a sus súbditos imperfectos y reacios” (Jameson, *Arqueologías del futuro* 7). En este contexto se lee la necesidad de combatir esta identificación de la utopía con cualquier alternativa histórica al capitalismo (Jameson, *Arqueologías del futuro* 8).

compuestos de fragmentos y trozos del aquí y el ahora” (Jameson, *Arqueologías del futuro* 9). Simultáneamente, el texto esboza una metarreflexión patente en forma de alegoría, en la que la máquina del tiempo simboliza la capacidad cognitiva del arte y de la literatura.

### Los collages de experiencia

La configuración utópica de la supervivencia de Trotsky está compuesta por *collages* de experiencias referidas por múltiples voces narrativas en forma de rompecabezas. De ese modo, la utopía se perfila con la materia de un presente enunciativo enigmático e invade no solo lo temático sino lo formal de las técnicas literarias, exigiendo una participación activa del lector para rearmar lo dispuesto y encontrar las claves indiciales de la historia. Los narradores de esta novela no presentan una historia unívoca que se desenvuelve en la continuidad temporal sino un conjunto de rupturas de los órdenes cognitivos. Entretanto, la historia del plan utópico se intercala con una imposibilidad lingüística, los apartados titulados “El mudo lenguaje de los objetos” reúnen la enunciación de los materiales que acompañan el complot humano, un libro perdido en la mochila del joven Felipe habla de sus recorridos del pasado, un arma que asesinará a Ramón Mercader da cuenta de su origen y sus secretos, y la propia máquina del tiempo revela las vicisitudes de su funcionamiento. A la vez, los fragmentos de la historia, compuestos por repeticiones y datos nuevos en partes casi iguales, entrelazan el escenario que evidencia la desesperanza y el fracaso como signo de las trayectorias individuales.

Por ejemplo, con el subtítulo “Un guión para Daniel”, se narra intermitentemente el hilo de la identidad imaginaria de Miguel Di Liborio (Mario), el viajero temporal que asesinará a Ramón Mercader. Sin embargo, conforme avanza la historia descubrimos que este ciclo discursivo interrumpido permanentemente es enunciado por un personaje de la novela, el escritor mexicano José Daniel. Dicho enunciadore –que, paradójicamente, padece un bloqueo que no lo deja culminar una novela en proceso de ciencia ficción *hard*– atraviesa una crisis personal y profesional, pero aun así convence al propio Mario del estatuto viable del viaje temporal. Su historia es introducida bajo los subtítulos “La novela de José Daniel”, que dan cuenta de la ficcionalización del proceso de escritura y testimonian así su fracaso:

Cuando una novela no sale, cuando el mundo alrededor del novelista es dominado por la entropía del caos, cuando se pierde el cordón umbilical con la esencia del sujeto narrativo –y en este caso hablamos de un personaje que es uno y muchos, que tiene nombre de androide futurista en cuya vida se cruzan elefantes de circo y viajes permanentes–, el novelista es invadido por una desazón profunda... (Ferrari 45)

Pero la historia de José Daniel no es la única visión de desesperanza que enmarca la utopía. La sección “Los recuerdos de Mario” despliega otro armado enunciativo episódico que tiene la función de encuadrar la amistad de los complotados. La memoria de Mario dibuja del siguiente modo una representación del inventor delirante que opera como contrafigura del escritor fracasado:

A mediados de los noventa el Gordo ya estaba cristalizado en sus delirios (...) Se la pasaba encerrado, con la música al palo, todo drogado, armando artefactos y proyectos de artefactos que lo divertían y le servían como aprendizaje para su proyecto principal, la Máquina, que recién estaba en sus primeros bocetos. (Ferrari 118)

Así es que la obra de Ferrari entreteje una narración dentro de otra introduciendo, en cada nivel discursivo, una mayor distancia con la diégesis. Justamente en esa sospechosa separación entre informante e historia es donde entrarán en juego todas las incertezas posibles.

No obstante, la estrategia central que exhibe la novela para cuestionar la certidumbre de la enunciación es la de poner al lector ante el laboratorio de la escritura, allí donde la voz de José Daniel dispone la ficcionalización del momento de narración. La reflexión sobre la técnica literaria se superpone con la historia y contribuye a la desmitificación del trabajo con el lenguaje, haciendo emerger su carácter de artificio a la superficie del texto y poniendo de relieve la simultaneidad de los procesos de construcción del relato:<sup>10</sup>

Reemplazas *un cigarro por el último cigarro que me queda.*

Hay un plan del que eres parte desde hace apenas cinco días. (...)

Escribes para preguntarte –no para responderte– qué pasará con esa combinación de papel y tinta si todo sale según el alocado plan de un gordito que murió hace apenas un año y que no conociste. (Ferrari 14)

Otra dimensión significativa opera en esta ficcionalización del proceso de escritura, la de la configuración temporal de un momento “de riesgo” en el cual se ubica la enunciación de José Daniel, cuando la “imagen del pasado pasa súbitamente” (Benjamin, *Sobre el concepto de historia* 170). Podemos destacar aquí que, en virtud de una interpretación histórica materialista, Benjamin define el pasado como un “índice secreto por el cual se remite a la redención” (168). En este sentido, articular el pasado históricamente implica apoderarse del recuerdo como una imagen del momento de peligro, retomando la versión de los vencidos y evitando que la tradición se convierta en un instrumento de la clase dominante. Esta conceptualización lleva a entender el lugar central de la interrupción en el *continuum* de la historia, prescindiendo de la construcción del tiempo como algo absoluto. El aquí y ahora enunciativo se constituye en el justo instante de la ruptura, donde el quiebre histórico es posible y la creatividad de una respuesta utópica amenaza la continuidad histórica.

Ese momento enunciativo unifica en la ficción utópica al menos tres tiempos históricos, el del asesinato de Trotsky, el pasado militante de Felipe y Mario (que funcionan como trasfondo del complot) y la posibilidad de un futuro diferente. El itinerario de los militantes de la agrupación trotskista aparece como fondo nostálgico e indicial en los fragmentos de la novela que componen el “Proyecto Coyoacán”. Estos segmentos reúnen los antecedentes del plan maestro, el fracaso de la organización colectiva que motiva a la búsqueda de una utopía privada, cuando la construcción del socialismo desaparece en el horizonte de posibilidades:

Habla Beto

*Estábamos organizando la juventud. El Partido estaba en plena etapa expansiva y engordábamos más de lo que crecíamos. Había toda clase de marginales acercándose a*

<sup>10</sup> En “El autor como productor” Benjamin retoma la idea brechtiana de “transformación funcional”, como una innovación en los medios de producción que subvierte la técnica literaria apuntando a la liberación de los medios productivos en favor de la lucha de clases (Benjamin 98). El teatro brechtiano, por ejemplo, transforma el aparato de producción valiéndose del procedimiento de montaje que se arraiga en la refundición de materiales de otros géneros (el cine y la radio). Por este medio, el desarrollo de las acciones se interrumpe mediante lo montado, y la detención tiene una función organizadora, la de hacer reflexionar al público, que debe reconstruir la relación entre las escenas y el sentido de la acción, transformando su función de espectador en la de colaborador. De esta manera, la obra discute la disyunción entre autor y público, y en lugar de abastecer el aparato de producción, lo transforma en un sentido “socialista”, trabajando sobre los procesos y no solo sobre los productos, trastrocando el uso de los medios de producción disponibles en la actividad social literaria. Además, esto supone la asimilación de la tarea de realización de la literatura con otros procesos productivos, como plantea Brecht en “Apuntes sobre el estilo realista”, donde las obras culturales pueden compararse con “el arte operatorio, el arte de enseñar, de la construcción de maquinaria y de la aeronáutica” (Brecht 258).

*nosotros. Era claro que si vos odiabas al sistema capitalista, el lugar para estar era el MAS.* (Ferrari 61) (La cursiva es del texto).

De este modo se rearma la estructura concéntrica y plurivocal de la novela, que desemboca en la planificación del asesinato de Mercader. Mientras, atravesados por la dimensión nostálgica de un pasado de fracasos políticos, los personajes principales hacen alarde de transgresiones e incertezas por igual y ostentan su impotencia ante la conflictividad histórica.

### La reinención del pasado

En ese fondo de perspectivas conflictivas, se recorta la utopía de nuestra novela como una fantasía privada que recupera una dimensión social en la figura de León Trotsky –imagen referencial del jefe del Ejército Rojo en la Revolución de Octubre–. A esta altura, cabe señalar que *Todos nosotros* no redime a Trotsky como figura de acción sino como representación de una escritura posible. En 1917, Martín Kohan caracteriza así al exdirigente bolchevique en el exilio mexicano: “El hombre armado que combatió al mando de tropas revolucionarias, combate ahora escribiendo, combate con bolígrafo y papel” (59). Por tanto, el gesto utópico de recuperar al personaje que ha estado en la primera línea de la revolución en el momento en que se transforma en un escritor exiliado implica romper con los heroísmos para reinventar, en cambio, la posibilidad de un método interpretativo del presente. Todo esto conlleva una reinención de las lecturas históricas, un rescate del materialismo como “método de análisis de las relaciones sociales” (Trotsky 172). En estos términos debaten los amigos complotados en la novela:

*Imaginate leer La muerte de Dantón de Georg Büchner o su prima hermana Marat-Sade, de Peter Wiss, o el teatro de Brecht entero interpelado por ese relato del presente y mal cifrado de las revoluciones y contrarrevoluciones del siglo XX, sin el viejo asesinato por el piolet del sicario catalán.* (Ferrari 91) (La cursiva es del texto).

Sin dudas la utopía implica un ingenio creativo y demiúrgico combinado con la detección del problema para el que se plantea la solución imaginaria (Jameson, *Arqueologías del futuro* 26). Por eso Felipe Caballero se conduce como un inventor trastornado –que colectiviza su discurso como parte de un delirio obsesivo: “¡Si hasta creía estar habitado por varios Felipes posibles!” (Ferrari 175)– transformándose, además, en quien puede imaginar la utopía privada y volverla hacia la totalidad social: “Porque una idea fija es un punto diminuto que condensa el universo, y el hombre atrapado en ella es un esclavo y un demiurgo” (Ferrari 18).

No obstante, la totalidad social conserva su carácter irrepresentable (Jameson, *Arqueologías del futuro* 29) en el fondo novelado, emergiendo como trama secreta del complot subversivo de estos personajes que, en recuperación de una memoria generacional del fracaso, recrean las tres dimensiones utópicas de todo un universo interpretativo. La máquina del tiempo es la figuración alegórica de una conciencia histórica que viaja al pasado pero para romper sus continuidades y redimir al escritor materialista que mejor ha logrado interpretar su presente. Por eso la espacialidad de la utopía tiene aquí la forma temporal, no hay enclave de lugar sino de tiempo, dice Felipe en su testamento:

*Como dijimos hace tantos años, hay gente –como vos– cuyo lugar son las luchas y los proyectos del presente, otros que parecen vivir en el futuro. Nuestro lugar, en cambio, está, siempre estuvo, en el pasado. En el cambio del pasado. En su alteración. La ruptura del pasado.*

*Cambio, alteración, ruptura, pero el pasado al fin.*

*El asunto es que no existe el tiempo sin las cosas, que el tiempo es el orden de existencia de las cosas que nos son simultáneas. Es una forma de relación la que nosotros queremos alterar.* (Ferrari 160) (La cursiva es del texto).

Allí está la verdadera transgresión de Felipe, la alteración de las referencias cognitivas y la restitución de una versión histórica de los vencidos a partir de la redención del gran interpretador marxista. El fondo de esta reescritura de la ciencia ficción es historicista en el sentido jamesoniano (Jameson, *Arqueologías del futuro* 81), porque las fantasías futuristas dan cuenta de manera desviada de los componentes de un presente dominado por la coexistencia de elementos de distintos modos de producción. En ese lugar del tiempo utópico donde se trama la salvación de Trotsky se superponen los vestigios de un pasado revolucionario-socialista y la imaginación de un futuro anticipativo.

### **El recomienzo de los grandes relatos**

En este punto, podemos retomar las consideraciones de Gandolfo acerca del carácter dialéctico de los relatos de ciencia ficción que ostentan, según el crítico argentino, una tensión entre los aspectos novedosos y la persistencia de “lo viejo”, entre formas narrativas clásicas y subversiones de los modos discursivos e incluso “entre una superficie racionalista y científicista y profundidades de impactante surrealismo o convincente misticismo” (*El libro de los géneros recargado* 33). Todas estas dimensiones significantes se combinan para transformar la novela *Todos nosotros* en una reflexión sobre la redención revolucionaria, la invención, el poder demiúrgico de la literatura y el modo en que la historia puede reinterpretarse. El carácter dialéctico de esta novela apunta allí a una alternativa que propone reelaborar los recorridos del pasado, “hacer memoria” desde un presente transitivo y precario, donde el “tiempo-ahora” se detiene provisoriamente para reapropiarse de la historia. El propósito es hacer estallar su decurso lineal para provocar un rearmado de las causalidades retrospectivas que recupere la “tradicción de los oprimidos” (Benjamin, *Sobre el concepto de historia* 172).

De modo que esta ficción utópica supone la apropiación de un pasado de “vencidos” y la transformación de la dimensión moral de la militancia de Felipe y Mario en un proyecto que resuelva de modo imaginario las contradicciones sociales “reales”. Mientras José Daniel complota con Mario, el nivel alegórico de la literatura opera como figuración de la operación de invención. Recuperar el proceso de escritura de la ficción dentro de la ficción implica subvertir un orden, evidenciar el proceso antes que el producto y poner en eje la dimensión creativa y transgresora de la técnica literaria. Al igual que en los apartados donde se discuten las “Hipótesis” del cambio histórico, lo que se exhibe aquí es una estructura cognitiva que desgarrar la codificación de una literatura acabada y ofrece al lector la posibilidad de participar de una construcción ficcional que tendrá que rearmar en sus fragmentos.

Finalmente, vale recordar aquí los paralelismos en las trayectorias de Benjamin y Trotsky identificados por Terry Eagleton, entre los que podemos mencionar el año de muerte de ambos, la ascendencia judía, la persecución del primero por el fascismo y el segundo por el estalinismo y las opiniones políticas similares –como la oposición al Tercer período de la Revolución Rusa y la advertencia sobre la amenaza del fascismo, o el rechazo a las ilusiones de la socialdemocracia–. Pero lo más importante es, para nosotros, la semejanza que Eagleton logra esbozar entre el Programa de Transición diseñado por Trotsky en *Resultados y perspectivas* y los términos del “tiempo del ahora” benjaminiano (Eagleton 265). Tanto las tesis del materialismo histórico que Benjamin traza en “Sobre el concepto de historia” como la hipótesis de la revolución permanente cuestionan la idea del progreso lineal y vienen a plantear una reinterpretación de lo histórico dirigida al futuro. También Trotsky “habla de amalgamar

formas arcaicas con otras más contemporáneas y no entiende el desarrollo histórico como una evolución lineal, sino como una constelación conmocionadora de épocas dispares” (Eagleton 266-267). En ello insiste a su vez Jameson desde los años ‘80:

La dinámica del cambio perpetuo es, como demostró Marx en el *Manifiesto*, no un ritmo extraño al interior del capital, un ritmo específico de esas actividades no instrumentales que son el arte y la ciencia sino más bien la propia “revolución permanente” de la producción capitalista. (Jameson, *Prefacio* 314)

De modo que este es el fondo que dibuja la reinterpretación histórica sostenida como ficción utópica y objetivo último de la reconfiguración colectiva en la novela *Todos nosotros*. La lectura del pasado materialista implica recuperar la tradición de los “vencidos”, es preciso para ello apropiarse de esa imagen del pasado que relampaguea en el instante de peligro y volverla significativa, superponiendo los tiempos históricos en una perspectiva diacrónica de la totalidad conflictiva que constituye el modo de producción.

*Todos nosotros* configura una ficción utópica que plantea la posibilidad ilusoria de una reinterpretación histórica, en la que vuelvan a percibirse las rupturas temporales y las totalidades sociales conflictivas. Cuerpo (el nivel alegórico), tiempo (nivel moral) y colectividad (nivel anagógico), las tres dimensiones hermenéuticas que señala Jameson pueden leerse en el impulso utópico del asesinato de Mercader, que se transforma así en una alternativa de reescritura de lo histórico. El inventor delirante Felipe y su máquina del tiempo reinventan el futuro en un viaje al pasado, que no solo implica la narración temática del recorrido de Mario hacia el asesinato de Mercader, sino también el encuentro con un objetivo revolucionario del propio pasado de militancia. La construcción de una alternativa histórica implica “releer” y “reescribir” lo histórico de manera perfectible. Ese es el verdadero “gesto” utópico, que coincide con una perspectiva materialista de conocimiento, mientras, la “revolución permanente” y la reconstrucción del “tiempo-ahora” benjaminiano funcionan como fondo y “garantía científica” para atisbar las posibilidades de un futuro colectivo que resuelva las contradicciones sociales.

## Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Escritos políticos*. Abada Editores, 2012.
- Brecht, Bertolt. “Apuntes sobre un estilo realista”. *El compromiso en literatura y arte*. Península, 1973, pp. 258-276.
- Capanna, Pablo. *El sentido de la ciencia-ficción*. Columbia, 1966.
- Dellepiane, Ángela B. “Narrativa argentina de ciencia ficción. Tentativas liminares y desarrollo posterior”. *IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. The City University of New York, 1989, pp. 515-525.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Cátedra, 2012.
- Ferrari, Kike. *Todos nosotros*. Alfaguara, 2019.
- Gandolfo, Elvio. “Prólogo”. Sánchez, Jorge A. *Los universos vislumbrados. Antología de Ciencia Ficción Argentina*. Andrómeda, 1995, pp. 13-50.
- \_\_\_\_\_. *El libro de los géneros recargado*. Blatt & Ríos, 2017.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor, 1989.

- \_\_\_\_\_ *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal, 2009.
- \_\_\_\_\_ “Prefacio a La condición posmoderna de Jean François Lyotard”. *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia, 2014, pp. 300-314.
- \_\_\_\_\_ *Marxismo y forma*. Akal, 2016.
- Kohan, Martín. *1917*. Ediciones Godot, 2017.
- Link, Daniel. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. La Marca, 1994.
- Romero, José Manuel. *Hacia una hermenéutica dialéctica*. Síntesis, 2012.
- Scholem, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Suvin, Darko. *Metamorphosis of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press, 1979.
- Trotsky, León. “Resultados y perspectivas”. *Compilación*. CEIP León Trotsky, 2006.