

yección arbitraria, pero en la mayoría de los casos, involuntariamente. Este tipo de ficciones son *meta* porque la posibilidad del mundo que aparece retratado en ellas depende de un corte en el continuo espacio temporal: el narrador se limita a habilitar al lector un *pase*, que puede ser una máquina del tiempo o, en nuestro esquema, una proyección estadística, una nave espacial maravillosa o la aplicación recursiva de alguna ley social o económica o incluso una prospectiva militar. Los especialistas en defensa estratégica suelen manejar este tipo de proyecciones: ¿qué sucedería si una de las superpotencias hace estallar una bomba de X megatones a 250 km de altura? El libro de Ehrlich, Sagan y otros científicos sobre el llamado invierno nuclear (*The Cold and The Dark*) está basado sobre uno de estos procedimientos de análisis. En él se estudian sobre un modelo teórico los efectos del estallido de los arsenales nucleares en una conflagración total, que levantarían una gigantesca nube de polvo, impidiendo durante varias semanas el paso de la luz del Sol.

En definitiva se trata de saber cómo sería el mundo futurizable a partir de las condiciones actuales, y en esto, los mecanismos narrativo-descriptivos de la ciencia-ficción son idénticos a los de la utopía. La diferencia radica en que en el primer caso la experiencia se limita a un ejercicio literario mientras que en el segundo caso, por efecto de ese imperativo de acción que manifiestan los utópicos, puede resultar catastrófico. Una proyección unilateral —el desarrollo de la técnica de fabricación en serie— condujo a Henry Ford a imaginar un mundo automovilizado. Sin embargo, la propia unilateralidad de la proyección produjo la destrucción de los paisajes rurales y las urbes monstruosas en las que vivimos.

La referencia a las tendencias actuales configura en la ciencia-ficción y en la utopía una manera de obtener verosimilitud para el discurso. La literatura nos habla de androides que se rebelan reeditando el mito de Frankenstein. Estos seres artificiales ya no son un *patchwork* de cadáveres sino un producto de la ingeniería genética y de los cultivos biónicos. Del mismo modo, la utopía actual nos presenta al hombre nuevo y dice: será productor y, por añadidura, socialista. En uno y otro caso, se reproducen las condiciones generales de un descubrimiento. Eco se vale de las ideas de Pierce acerca de las inferencias hipotéticas para explicarlo. Pierce llama a la inferencia hipotética, una forma híbrida de inferencia, *abducción*, procedimiento de base que comparten los descubrimientos tanto científicos como artísticos. Una abducción estaría en la base de aquella conocida *boutade* de Picasso: «Yo no busco, encuentro». Cada obra de Picasso habría sido, así, la respuesta concreta a una conjetura.

Pero el problema, como bien observa Eco, está en que el tipo de abducción que emplea la ciencia difiere de aquel que utilizan la ciencia-ficción y la utopía para la construcción de mundos posibles. La ciencia determina un caso y conjetura una ley que, en un mundo modelo haría razonable el caso. La ley conjeturada con el mundo es un paso abductivo, lo que sucede es que el científico, una vez que ha formulado el modelo o la ley que engloba el caso considerado, inmediatamente se plantea una hipótesis que verifique o falsee dicha ley.

La ciencia-ficción, en cambio, no parte de casos reales sino que imagina contrafácticos: ¿qué pasaría si de pronto todos nosotros sufriéramos una mutación y nos convirtiéramos en seres milimétricos? O bien, ¿cómo sería la convivencia después de una

guerra nuclear? A diferencia de lo que hace la ciencia, no tiene que explicar estos contrafácticos en virtud de leyes desconocidas, puede hacerlo utilizando una ley real, mientras que la ciencia explica el hecho real con una ley posible. Eco tiene razón: el procedimiento es simétrico pero exactamente opuesto.

¿Cómo actúa este procedimiento en la utopía? Imaginemos el Reino de la Libertad de los marxistas. En realidad, este estado del mundo es una conjetura producida sobre la base de ciertas cualidades del discurso de la economía política, o mejor dicho, de la crítica de la economía política. Puesto que concibo un reino de la necesidad, puedo conjeturar, apoyándome en datos precisos, la posibilidad de un estado opuesto al presente, un mundo feliz, donde reine la libertad racional y perfecta, aunque más no sea por inversión de los términos. Para hacer lícita mi proyección, recurro a leyes reales, concibo una teoría de la revolución, de las crisis cíclicas, del derrumbe final del capitalismo, de la extinción del Estado, etc., no hay límite para este tipo de argumentaciones. Puedo, incluso, establecer las fechas de su fundación e, igual que hacían los Milenaristas cuando fatalmente fallaba el Día del Juicio, puedo atribuir el fracaso de la predicción a errores de cálculo y observación, manteniendo intacta la profecía. Igual hace el autor de ciencia-ficción, difiriendo *sine die* la creación de condiciones que permitan verificar o falsear su modelo, su mundo posible.

A veces, el utópico, como el escritor de ciencia-ficción, crean sus mundos posibles, lanzan sus conjeturas precisamente para que tales futuros nunca tengan lugar. Es el caso de las utopías negativas como *1984* o *El Destino de la Tierra*, esa conjetura aterradora de Jonathan Schell. Pero la mayoría de las veces, fuera del ámbito literario, las utopías instrumentan la lógica del descubrimiento, la abducción, como procedimiento cuasi-científico, como fórmula retórica sofisticada que permite convertir una ficción en la que es preciso creer, en un mundo posible: es una manera de adquirir razón, y con ello, de verse confirmada. Sería un juego inocente si no fuera que, como hemos visto, la utopía adquiere trazos particulares en nuestra época, investida de racionalidad, sentido ético y dogmático. Y como permanecen, como antaño, estrechamente ligadas a nuestros deseos, la manipulación del «arte de la conjetura», estas ficciones resultan a la larga peligrosas.

Si, en efecto, la utopía es una de tantas maneras de formular conjeturas sobre posibles estados del mundo (y quien dice posibles, dice también *legítimos*), está asociada con la forma de proyectar retóricamente nuestros deseos. Las utopías no sólo se conciben, también y sobre todo se desean. La consciencia de ese deseo es lo que ha determinado la idea de que a la realización de nuestro deseo, el cumplimiento de nuestros sueños, se aplique una *acción justa*, de lo contrario no podríamos juzgar a los no-utópicos como reaccionarios. Indudablemente hemos homologado nuestros proyectos a nuestros sueños puesto que la diferencia entre unos y otros está en la voluntad: un sueño es involuntario, mientras que una fantasía, acicateada por el deseo, es deliberada. Hecha la homologación, seguramente en unas fechas precisas en que el hombre moderno se autocalificó de responsable absoluto de sus destinos, quedada expedito el camino para la enajenación: de pronto nos sentimos capaces de sueños voluntarios y en ellos apoyamos nuestra norma de acción. Si recorremos esta breve relación de equívocos comprendemos sin necesidad de recurrir a Kant por qué razón un buen día la uto-

pía abandonó el ámbito de lo puramente imaginario. La espectacular explosión de recursos y conocimientos que trajo la época moderna produjo milagros. Súbitamente se dijo: podemos hacerlo, hagámoslo, y nunca más hubo utópicos ni utopistas porque ya todos habíamos llegado a serlo.

El mundo actual es el resultado de estas voluntades. Es un mundo que una vez fue conjeturado, un mundo construido sobre ficciones que han dejado de serlo. Si de verdad queremos modificarlo, habría que reconstruir los pasos de cada conjetura, única manera de conocerlo sin quedar atrapados en la urdimbre de nuestros propios sueños, como en alguna medida le ha sucedido a todo el pensamiento crítico. Habría que ir aún más lejos, habría que descubrir cuál es la relación que establecemos con nuestras ficciones más usuales, cuál es el estatuto social, colectivo, de la verdad; y, al mismo tiempo, habría que conocer hasta qué punto nos comprometemos con la mentira, con lo manifiestamente falso. En definitiva, saber hasta qué punto nos embarcamos en todo aquello que podemos llegar a creer, guiados por la excelencia de nuestro arte de conjeturar, que es posible.

ENRIQUE LYNCH

De *El retorno a Final de un adiós*: algunas notas sobre la elegía en José Agustín Goytisolo

Recordaba no hace mucho Juan Goytisolo, a propósito de un artículo sobre *Antagonía*¹, que su hermano Luis ha tratado de ocultar en su obra literaria —escamoteándolo o eludiéndolo de forma indirecta— el hecho que con mayor fuerza marcó la vida infantil de los tres hermanos Goytisolo, o incluso, tal vez, su vida adulta. Nos estamos refiriendo, claro está, a la muerte de su madre, ocurrida el 17 de marzo de 1938 en el Paseo de Gracia de Barcelona a consecuencia de un bombardeo². Y sin embargo, como

¹ JUAN GOYTISOLO, «Lectura familiar de Antagonía», en rev. *Quimera* n° 32 (oct. 1983), pgs. 38-45.

² Entre las 13,38 y las 14 horas en la Gran Vía de las Corts Catalanes, frente al cine Coliseum, explotó una bomba de gran potencia arrojada desde un avión de la Legión italiana al servicio de los nacionales. Al parecer la bomba cayó sobre un camión cargado de trilita que estaba estacionado en la Gran Vía, lo que potenció sus efectos agravando la catástrofe. Vid. ALCOFAR NASSAES, *La aviación legionaria en la guerra de*

el propio Juan observa muy bien, pese «a las precauciones, cautelas, líneas de defensa del narrador al rozar el tema, su dispositivo de protección frente a él, las caretas y alusiones fugitivas con que vela su angustia a causa de esa madre desvanecida y apenas evocada pero cuya sombra obsesiva se impone (...) hasta convertirse quizás en el arco secreto y casi invisible que sostiene la delicada fábrica de la obra, autorizan una posible lectura en palimpsesto de *Antagonía* y las claves soterradas de su elaboración³.»

Al contrario que en la obra de su hermano Luis, en la de Juan no hay siquiera escamoteos, protecciones o pudores con que enmascarar la pérdida de la madre puesto que el mediano de los Goytisolo, cuya novelística se aleja de la evocación o la recreación de su mundo familiar, no se la plantea. Tal vez algún diplomado en psicología aducirá que es precisamente ese rechazo lo que provoca que la obra de Juan Goytisolo camine por otros derroteros que la alejan del trauma infantil. La explicación peca de simplista y de momento nos quedamos únicamente con la observación anterior: La sombra de Julia Gay nunca es convocada en los textos de Juan Goytisolo. Todo lo contrario ocurre en la obra del mayor de los hermanos, el poeta José Agustín cuyo primer libro *El retorno* (1955)⁴ se centra obsesivamente en la pérdida materna y en la tristeza incurable que genera el vacío dejado por su ausencia, aunque ni en una sola ocasión se mencione la palabra madre. De entrada siquiera en la dedicatoria («A la que fue Julia Gay») se marca la relación familiar; y, puesto que el autor firma sólo con su apellido paterno, no tenemos datos para suponer que se trata de su madre. Sin embargo, en cuanto nos adentramos en el texto, podemos observar una serie de alusiones suficientemente esclarecedoras en los poemas 12 («Llora conmigo, hermano/Era mujer y bella. No tenía/nieve sobre los años»); 13 («en tu casa de entonces, la alegría/era el aire que bebíamos todos/era el sabor de fruta que dejaban tus besos»); 14 («No entendimos, entonces, el regalo/total de tu presencia (...)/Y estábamos callados, cuando/en el dolor, en el sencillo, cotidiano/recordarte entre el pan y los manteles») que anticipase las referencias aclaratorias del poema 18:

*Yo recuerdo tus ojos
cuando hablabas del aire,
porque el cielo venteaba en tus pupilas.*

España, 1975 y JOHN SANGDON DAVIS, *Air Raid*, 1938. Para John Sangdon Davis los estragos devastadores de la bomba nada tenían que ver con el camión de trilita. Por el contrario, los italianos ensayaban los efectos de una superbomba en vistas a la guerra mundial, según las órdenes dadas directamente por Mussolini al general Valle, subsecretario de aeronáutica italiano destacado en Mallorca. La detonación causada por el artefacto se oyó en toda la ciudad, de ahí las referencias implícitas en los poemas «La guerra» («De pronto, el aire/se abatió, encendido,/cayó, como una espada, sobre la tierra») y «Queda el polvo» («De aquel trueno, de aquella/terrible llamarada/que creció ante mis ojos») que incluirá posteriormente en *Años decisivos* (*Claridad*, parte I, «El Ayer»).

Julia Gay había bajado aquel 17 de marzo a Barcelona desde Viladrau, donde se encontraba con su familia, con la intención de comprar regalos par su marido y su hijo mayor que celebraban su santo el día de San José. Al no regresar a casa por la noche su marido se alarmó y comenzaron a buscarla. Al cabo de dos días el padre de Julia reconoció el cadáver en el Hospital Clínico de Barcelona.

³ Art. cit., pág. 45.

⁴ Le valió un accésit al premio «Adonais». Fue publicado en 1955 en Madrid, en la colección Adonais y posteriormente incluido en *Años decisivos* (1961). Citamos por esta edición, al ser inencontrable la primera.