



ARQUITECTURAS INFERNALES. DISTOPÍAS Y UTOPIÁS SOVIÉTICAS EN LA NOVELA *CIUDAD MALDITA*, DE ARCADI Y BORIS STRUGATSKY

INFERNAL ARCHITECTURES. DYSTOPIAS AND SOVIET UTOPIAS IN THE NOVEL *DOOMED CITY*, BY ARCADI AND BORIS STRUGATSKY

Daniel Clemente Del Percio

Universidad Católica Argentina

Universidad de Palermo

Universidad del Salvador

ddelpercio1@gmail.com

Resumen

La distopía o utopía negativa es un subgénero que ha hecho famoso la literatura inglesa, particularmente desde las obras de George Orwell (*1984*, de 1948) y Aldous Huxley (*Brave New World*, de 1932). Sin embargo, suele pasarse por alto que la primera antiutopía moderna pertenece a un autor ruso, Evgueni Zamiátin: la novela *Nosotros (My)*, de 1922, producto de una modernidad tardía. Esta obra estableció los paradigmas que caracterizarían de ahí en más formalmente a la distopía. En 1968, los hermanos Arcadi y Boris Strugatsky, principales referentes de la ciencia ficción soviética en aquellos años, reelaboraron a partir de estas bases una ciudad ya no distópica sino infernal y oscuramente irracional, eje de su novela *Ciudad maldita (Grab obrechonni)*, una distopía ya en clave posmoderna, llevándola a un auténtico (e irresuelto) planteo sobre la naturaleza del mal. A partir de un marco teórico que vincula la evolución de las utopías negativas con la ciencia ficción, nuestra hipótesis implica que esta novela, curiosa síntesis de ciencia, política, esoterismo y literatura, define un nuevo tipo de obra distópica. El paisaje de ruinas que implica, tan caro a la ciencia ficción posterior a la caída del Muro de Berlín, se vuelve un sistema de sinécdoques que representa, desde la estética del fragmento, un profundo nihilismo donde la posmodernidad adquiere la forma de abismo.

Abstract

Dystopia or negative utopia is a subgenre that English literature has made famous, particularly since the works of George Orwell (*1984*, 1948) and Aldous Huxley (*Brave*



New World, 1932). However, it is often overlooked that the first modern anti-utopia belongs to a Russian author, Evgueni Zamiátin: the novel *We* (My, 1922), a late modernity product. This work established the paradigms that would characterize henceforth dystopia. In 1968, the brothers Arcadi and Boris Strugatsky, leading figures of Soviet science fiction in those years, will rework from these bases a city no longer dystopian but infernal and obscurely irrational, axis of his novel *Doomed City* (*Grab obrechonni*), a Dystopia already in postmodern key, taking it to an authentic (and unresolved) statement about the nature of evil. From a theoretical framework that links the evolution of negative utopias with science fiction, our hypothesis implies that this novel, a curious synthesis of science, politics, esotericism and literature, defines a new type of dystopian work. The landscape of ruins that it implies, so valued to science fiction after the fall of the Berlin Wall, becomes a system of synecdoches that represents, from the aesthetics of the fragment, a deep nihilism where postmodernity takes the form of an abyss.

Palabras clave: Distopía; Ciencia Ficción Soviética; Arcadi y Boris Strugatsky; *Ciudad maldita*; Posmodernidad.

Keywords: Dystopia; Soviet Science Fiction; Arcadi and Boris Strugatsky; *Doomed City*; Postmodernity.

Introducción: utopía y distopía como sistema de expresiones

La utopía y sus derivados, la distopía y la ucronía, son obras de ficción muchas veces con sólidos vasos comunicantes con la política y, en particular desde el siglo XX, fuertemente simbióticas con la ciencia ficción. Sin embargo, ellas son, ante todo, “modelos de explicación ficcional” de la realidad: una suerte de laboratorio donde la narrativa construye mundos posibles que nos servirían, ya no como meta o modelo a imitar, sino como mediaciones que nos permitan comprender aspectos de nuestro imperfecto mundo fáctico. Esto implica que la utopía, a partir de la inclusión de lecturas políticas y sociológicas, adquiere su forma en la instancia de recepción del texto, de manera independiente de si el autor ha pretendido específicamente construir un relato utópico (Del Percio, 2016).

Darko Suvin, desde el particular punto de vista de la ciencia ficción, nos aporta una definición singular, convergente con nuestra perspectiva, ya que propone a la utopía como una suerte de “relato flotante” entre “dos mundos”:



“La utopía es la construcción verbal de una cuasi-humana comunidad donde las instituciones sociopolíticas, las normas y las relaciones individuales están organizadas de acuerdo con un principio más perfecto que el presente en la comunidad del autor [de la utopía]; esta construcción se basa en un extrañamiento a partir de una hipótesis histórica alternativa”. (Suvin, 1979: 49. La traducción es mía¹.)

Para Suvin, la utopía es sociopolítica e implica comunidades “cuasi-humanas” (no necesariamente humanas, o bien humanas en diverso grado de desarrollo y/o evolución), que se encuentran organizadas según un patrón más perfecto que el vigente en la comunidad del autor de la obra utópica. Además de darnos una definición “comparativa”, Suvin introduce la idea de que dicha comunidad no debe ser necesariamente “humana”, y de esta manera introduce un concepto de “otredad” profundamente cuestionador. El extrañamiento (indispensable para obtener una actitud receptiva crítica) a partir de una hipótesis histórica alternativa (es decir, no vigente pero verosímil) constituye el aspecto más notorio de este empleo deliberado de un modo de construcción del texto que busca implicar al lector en una crítica a la ideología de su tiempo.

Entre esta definición propuesta por Suvin y la propuesta por nosotros no pueden trazarse sólo ejes políticos o históricos. De hecho, la utopía y sus curiosas variantes se estructuran desde tiempos inmemoriales a partir del mito, que en definitiva pervive y estructura nuestra comprensión de las obras que denominamos, muchas veces de manera ambigua, “utópicas”. En otros trabajos, hemos elaborado un modelo formal para el análisis de la utopía a partir de la hermenéutica de Paul Ricoeur (Del Percio, 2015). De este modo, el texto deviene “sistema de expresiones”, y es en el seno de dicho sistema en donde el texto se transforma desde la recepción en utópico (el mejor de los mundos posibles para un receptor dado), distópico (el peor de dichos mundos) o incluso ucrónico (en cuanto puede adoptar la forma de una historia alternativa). De hecho, este sistema de expresiones puede verse como un modelo dinámico de “literatura contrafáctica” o, dicho de otro modo, un “modelo de explicación ficcional de la historia”. Nos encontramos ante un tipo de narrativa que funciona reflejando la ausencia de certezas del presente en perspectiva con un proyecto utópico y una historia que no pueden pensarse como unidad, pero que la ficción permitiría pensar transversalmente. El sentido de todo el sistema de expresiones utópicas resulta en una mediación con el mundo de los acontecimientos, el fáctico, cuyo objetivo último es provocar un cuestionamiento en el receptor de su propio habitar el mundo. En estos mundos alternativos encontramos el mismo esquema estructurante:



un mundo posible que nos ofrece, a partir de una estética del extrañamiento, un contraste del mundo del receptor. Este extrañamiento es el que habilita una toma de conciencia sobre la realidad. Pero entre ellos se produce una variación clave acerca del futuro y del mismo sentido del devenir. Mientras los mundos posibles de la utopía tienden a llevarnos hacia mundos “mejores” (y en esto radica la “toma de conciencia” que implica), no sucede lo mismo con los otros, en donde la reflexión apunta a pensar en los peligros de ese futuro (en la distopía) o en los peligros de las decisiones que hemos tomado en el pasado y de cómo pensamos el presente (en la ucronía).

En resumen, podríamos conjeturar que estos “modelos de explicación ficcional de la historia” se caracterizan por:

1. Una dialéctica Hecho Histórico – Hecho Ficcional/Histórico.
2. La Identidad (del individuo, de las sociedades y de las naciones) como una *construcción* de lo que no se es, pero se podría haber sido, y de lo que se desea ser, pero no se es.
3. Tenemos entonces una “mediación” entre *nuestro sí mismo individual-colectivo* y los distintos sujetos históricos y ficcionales que podemos (o debemos) representar.
4. Esta mediación es entre el receptor (es decir, el “sujeto histórico”) y su “sombra” (lo deseado, lo reprimido o lo que ese sujeto desconoce de sí mismo).
5. Esta mediación expone las contradicciones de la historia y de la utopía que la guio a partir de una ambigüedad no-determinista.
6. La historia pierde su “horizonte ontológico” y se convierte en una suerte de “relato flotante” sobre una infinitud de relatos “sumergidos” y posibles, incluyendo lo que no ha sucedido ni sucederá, pero que de algún modo subyace a la propia identidad histórica.

De la utopía y de la distopía como sistema de expresiones, y de sus vínculos con la teoría del caos, nos hemos ocupado en otras oportunidades (Del Percio, 2015 y 2016). No obstante, este sistema se articula en ocasiones desde formas tan originales e impensadas que, en esta ocasión, hemos enfocado desde esta teoría una obra singular dentro de la escasamente conocida en nuestro medio “ciencia ficción soviética”: *Ciudad maldita (Grab Obrechionne)*, de los hermanos Arcadi y Boris Strugatsky, acaso los más famosos autores del género.

La ciencia ficción soviética

No pretendemos hacer aquí una historia detallada de las relaciones entre la literatura y



la revolución bolchevique, de por sí altamente complejas, y que requeriría un trabajo mucho más extenso. Baste mencionar que la ciencia ficción fue, desde un comienzo, prácticamente un eje de la naciente literatura y cine revolucionarios, hasta el punto de que el relato de 1923 *Aelita*, de Alekséi Nikoláievich Tolstoi, uno de los fundadores de este género en Rusia, fue prontamente llevado al cine². De hecho, fue la primera película de viajes espaciales de la ciencia ficción soviética y, si exceptuamos las aventuras de los hermanos Auguste y Louis Lumière con el texto del *Viaje a la luna* de Julio Verne, también la primera de la historia. En este caso, y tal vez como correspondería a una revolución tan ambiciosa, la expedición tiene como objetivo a Marte.

La distopía o utopía negativa surge de este marco, aparentemente optimista y positivista, propio de la revolución. Si bien el término es empleado por primera vez por John Stuart Mill a fines del siglo XIX, desde un punto de vista literario adquiere su forma “canónica” en la década de 1920-1930, a partir de la novela (en clave de ciencia ficción “dura” o “hard-science-fiction”, como era en general la soviética) de un gran escritor ruso-soviético, que luego debió marchar al exilio: *Nosotros (My)*, de Evgueni Ivánovich Zamiátin (1922). Las obras del género más conocidas de la literatura anglosajona, *Brave New World*, de Aldous Huxley (1931) y *1984*, de George Orwell (1948), no sólo son posteriores, sino que además mantienen cinco recurrencias temáticas que establece la obra de Zamiátin, la que, dicho sea de paso, fue publicada en inglés en 1924 en Londres (y leída por Huxley y Orwell, sobre quienes tuvo un influjo evidentemente inspirador), pero recién en 1988 en ruso y en la URSS, en pleno deshielo cultural. Estas recurrencias, luego largamente estudiadas, son muy conocidas:

1. El panóptico: las casas en *Nosotros*, son de vidrio. Orwell reemplaza ese vidrio por un circuito cerrado de televisión presente en cada casa. En *Brave New World*, el sistema fordiano de producción garantiza el saber qué ocupación tiene cada individuo en todo momento, tal como el taylorismo u organización racional del trabajo se convierte en religión en el mundo creado por Zamiátin.

2. La circulación de información acerca de la realidad es controlada absolutamente por el Estado o por la entidad que ocupa el lugar de Estado. Esta información describe al presente invariablemente como “el mejor de los mundos posibles”, conformado como una suerte de “máscara” o “realidad superficial” que el “héroe” deberá atravesar para conocer la verdadera realidad, evidentemente distópica.

3. El determinismo y el rechazo a todo lo aleatorio o no predecible, como



productos de la imaginación.

4. Como consecuencia (y objetivo) de lo anterior, la reducción de toda relación humana dentro de un circuito tecnológico de producción, consumo y tributación.

5. La concentración de poder en una figura o grupo inaccesible, sobre el que suele haber un culto a la personalidad. Este punto, quizás el más significativo, surge inevitablemente de la ausencia de fundamento. Es esa “figura”, cuyo arquetipo actual es el “Gran Hermano” (eufemismo por el sujeto emergente del “nosotros”), es “El Benefactor” en Zamiátin, y se constituye en “fundamento” pseudo-religioso que fija el horizonte de la sociedad, lejos de toda pluralidad.

Podríamos conjeturar que Zamiátin fue un atento observador crítico de las formas que adquiriría paulatinamente la naciente URSS, pero la historia quizás resulte aún más interesante. Acaso sin saberlo, y como en una suerte de ejercicio posmoderno, Zamiátin estaba copiando la “copia” que Lenin hacía secretamente de una utopía renacentista de 1602: *La città del Sole*, del monje calabrés, revolucionario, mago, consejero papal y astrólogo Tommaso Campanella, autor sobre el que podemos encontrar una interesantísima cita en el *Diccionario soviético de filosofía*:

“Tommaso Campanella (1568-1639). Filósofo italiano, comunista utópico. A los 15 años entró en un convento de dominicos. Compartió las concepciones filosófico-naturales de Telesio, se manifestó contra la escolástica. Combinaba las ideas del sensualismo y del deísmo (que en aquella época eran progresivas) con concepciones místico-religiosas, con la afición por la magia y la astrología. A causa de su libertad de pensamiento, fue perseguido por la Inquisición. Campanella soñaba con una humanidad libre y próspera, mas confiaba en que su sueño podría trocarse en realidad con la ayuda del papado. En 1599, Campanella intentó organizar un levantamiento con el fin de liberar a Italia del yugo español. La conjuración fue descubierta y Campanella, después de sufrir crueles tormentos, se vio arrojado en la cárcel, donde permaneció 27 años. Allí escribió (1602) su utopía «La ciudad del Sol» (publicada en 1623) acerca de una sociedad comunista ideal en la que el poder está en manos de hombres sabios y de sacerdotes, con lo que posee, en el fondo, un carácter teocrático. En este hecho se refleja el influjo que sobre Campanella ejerció la ideología de la Iglesia. Campanella fundamentaba su ideal comunista en el mandato de la razón y en las leyes de la naturaleza. «La ciudad del Sol» contribuyó en no poca medida a desarrollar la ideología progresiva, a estimular el progreso social”. (AA. VV., 1965: 57)

Pero las conexiones son mucho más profundas. Según Richard Stites (1991), al momento de celebrar el primer aniversario de la revolución de octubre, en 1918, Lenin se encontraba a la búsqueda de un sistema simbólico eficiente para afirmar y expandir la revolución. A través de Máximo Gorki y del dramaturgo y político soviético Anatoli Vasilievich Lunacharski (quien más tarde se haría cargo del sistema educativo de la URSS), Lenin conoció y leyó *La ciudad del Sol* de Campanella (que en rigor constituye



un “experimento” de la Contrarreforma) en una muy reciente traducción al ruso. La fascinación de Lenin por el libro del astrólogo calabrés fue tal que, efectivamente, buena parte del sistema simbólico soviético se inspirará en esa utopía, al igual que otras ideas tan sugerentes como, para nosotros, “distópicas”: la sociedad de control y el panóptico, el manejo de las masas a través de una fuerte propaganda gráfica (el afiche, propio de la revolución, evoca los grabados pedagógicos de los muros de *La ciudad del Sol*, donde “Sol”, dicho sea de paso, es el “líder”, conductor de la ciudad) y la estricta asignación de tareas y roles en la sociedad, entre otros elementos³. Tiempo después, Lenin reconvertiría un obelisco levantado por los Romanov cerca del Kremlin como un monumento a los grandes utopistas de la historia: Tomás Moro (autor de *Utopía*), Gerrard Winstanley (quien vivió en tiempos de Cromwell, con quien colaboró como activista de un comunismo cristiano), Charles Fourier (utopista del siglo XIX, creador del falansterio), y el socialista utópico Nikolay Chernyshevsky, de gran influencia sobre Lenin. Destacado entre ellos, estaba el nombre de Tommaso Campanella.

Más allá de si Zamiátin había leído efectivamente *La ciudad del Sol* (es muy probable que sí), esta “doble recepción” de una utopía clásica evidencia nuestra propuesta teórica en cuanto a que la utopía debe ser pensada como un “sistema de expresiones” antes que como un texto. Así, la obra que surge como propuesta utópica es leída tres siglos después como tal por Lenin, y las acciones resultantes de esa lectura son “leídas” distópicamente por Zamiátin, quien les da forma en su novela *Nosotros*. Además de fijar el canon de la distopía del fin de la Modernidad, *Nosotros* también inaugura, paralelamente a la obra de Alexei Tolstoi, la ciencia ficción soviética, y como tales serán hipotextos fundamentales de *Ciudad maldita* (junto con otros, como *La Divina Comedia*, lectura mediada por el famoso *Coloquio sobre Dante*, de Osip Mandelstam). Tanto en *Aelita* como en *Nosotros* (en cierta forma, cada una se vuelve la sombra de la otra), hay una revolución triunfante, una sociedad representada como utópica y el proyecto de exportar dicha utopía a otros planetas. La sutil (o no tan sutil) diferencia entre ambas obras, casi contemporáneas, es que *Nosotros* denunciaría un profundo vacío detrás de la consigna revolucionaria. Ese vacío (acaso ese “nihilismo” encubierto) puede pensarse también como una nueva concepción de modernidad: una modernidad envejecida o senil, que ya no “recuerda” aquellos principios que la constituían, ni para qué servirían concretamente, pero sabe repetirlos sin cesar.

Decidimos denominar “modernidad senil” a la particular etapa tardía en donde



se desarrolló la literatura distópica “clásica” (Zamiátin y Orwell). La “modernidad”, en cambio, es la cuna de la utopía (Moro, Campanella, Fourier). El humanismo original de la modernidad, que encontramos en Erasmo, el propio Tomás Moro o Pico della Mirandola, traslada progresivamente el sentido de la sociedad desde su pasado hacia su futuro. La utopía es, en este sentido, la expresión más cabal de ella, ya que es “teándrica”, y a través de ella el hombre se vuelve demiurgo, creador de su destino. La distopía, que se propone como una “utopía aparente” para sus habitantes, deviene del olvido de ese humanismo original, de la “senilidad” de esa misma modernidad, aun en una etapa industrial. De esto surge que esta etapa de “olvido del humanismo” es previa y a la vez condición necesaria para la posmodernidad, término en sí particularmente complejo. François Lyotard considera que la posmodernidad surge a partir de la crisis de los grandes relatos, entendiendo estos como narraciones que ubican al desarrollo humano dentro de un horizonte de expectativas específico (Dei, 2009). Las raíces de la posmodernidad están en esta incredulidad insalvable, cuyo origen no es tan diverso del que posee el arte contemporáneo: el arte de una sociedad “sin relato”, o bien, con multiplicidad de relatos desarticulados entre sí (o, incluso, articulados solamente por el “mercado”). Entendemos “relato” como una interpretación de la historia o, más bien, su misma fundación. La posmodernidad representaría cierto grado de incredulidad, al menos parcial, respecto a este tipo de narraciones. Desde este marco conceptual, *Aelita* y *Nosotros* constituyen dos perspectivas, positiva y negativa, ingenua y cruda, de una historia en transformación, empujada por la energía de la Revolución de Octubre. *Ciudad maldita*, por el contrario, es la visión de un mundo que parece vacío de esa energía.

Ciudad Maldita (Град Обречённые, Grad Obrechionne): una distopía política y metafísica

Arcadi (1925-1991) y Boris Strugastki (1933-2012) son dos hermanos escritores de ciencia ficción, que escribieron la casi la totalidad de su obra en la era soviética. Salvo raras excepciones, siempre firmaron juntos sus trabajos de ficción. Arcadi, el “humanista”, era traductor de inglés y japonés; y Boris, “el científico”, astrofísico. Puede incluso que Andrei Tarkovski, al llevar al cine la novela *Piknik na obochine* (*Picnic a un costado del camino*) les rindiera un homenaje al incluir dos personajes no previstos en la obra original: un científico y un escritor⁴. Esta singular combinación dio por resultado una de las obras más originales y variadas dentro del género, obra que lamentablemente no se ha difundido en nuestro medio, salvo entre el singular reducto



de los entusiastas de la ciencia ficción.

La lista de sus obras es muy extensa. Citaremos sólo algunas: *¡Qué difícil es ser Dios!* (*Trudno bit bogom*, 1964), *La segunda invasión marciana* (*Vtoroie nashetsviie marsian*, 1967), *Leyendas de la Troika* (*Skaska o troike*, 1968), la ya citada *Picnic extraterrestre* (título de la traducción española muy poco feliz) o *Picnic a un costado del camino* (*Piknik na obochine*, 1972), y la que nos ocupará puntualmente, *Ciudad maldita* (*Grad obrechionne*, 1988). Han recibido diversos premios, como en 1981, en Francia, al mejor libro extranjero por *Picnic a un costado del camino*.

Si bien no hay muchos trabajos académicos profundos sobre estos autores (y mucho menos en español), aunque sí abundantes reseñas y algunas tesis esencialmente descriptivas (Kulikova, 2011), el propio Arkadi Strugatsky hace una interesante descripción de su poética en una entrevista realizada en 1986 por la revista *Literatura Soviética*, en el marco de un número monográfico sobre la ciencia ficción rusa de aquella época. En ella, el “humanista” Arkadi describe la concepción que poseen de la ciencia ficción como una curiosa simbiosis de H. G. Wells, Julio Verne, Mijail Bulgakov y Nikolai Gogol, sin descuidar otras muy notables influencias, como el propio E. T. A. Hoffmann (entre el relato de los dos hermanos “Tres cucharadas de elixir” y *Los elixires del Diablo*, de Hoffmann, hay diversos vasos comunicantes intertextuales) (Strugatsky, A., 1986). Por tanto, hay en sus obras una indudable base científica, frecuentemente expuesta de manera didáctica, muy común en la ciencia ficción soviética y en Verne, pero también una tan hilarante como angustiosa ironía, como en Bulgakov y Gogol; ironía, por otro lado, no inexistente en la ciencia ficción de la URSS en aquel entonces, pero reservada casi exclusivamente para relatos ambientados en Occidente⁵.

Sin intención de plantear una taxonomía de su obra, podemos observar que es fácilmente identificable en ella una evolución a través de tres instancias políticas que atravesó la URSS: los inicios, con un tono pesimista e irónico, aun bajo el estalinismo; un segundo período esencialmente optimista durante el deshielo que trajo el gobierno de Nikita Jruschev; y un ciclo en donde el pesimismo cedió su lugar a la angustia y la ironía, a un tipo novedoso de distopía, sumamente cruel y sádica, durante el largo gobierno del premier Leonid Brézhnev (1964-1982).

Ciudad maldita es una obra singular, posiblemente la más angustiosa, paranoica y pesimista de todas las obras de los hermanos Strugatsky⁶. De hecho, fue escrita alrededor de 1968 como una especie de catarsis ante las terribles condiciones de censura que se vivían por entonces, y fue mantenida en secreto por sus autores,



quienes habían hecho sólo algunas copias mecanografiadas que se leían exclusivamente dentro de su círculo más íntimo. El argumento puede resultar un tanto “bizarro” y delirante, incluso para una novela de ciencia ficción. Hombres de naciones y épocas diversas son “convocados” (algunos incluso después de muertos) a participar de un experimento del que jamás se les comunica su objetivo. Estos hombres (varios millones en total, entre los que conviven defensores rusos de Leningrado con soldados alemanes de las SS y judíos hasta entonces perseguidos por esas mismas SS, y que dejan de lado la persecución en aras del experimento, chinos de la era imperial, japoneses, norteamericanos, algún florentino de la época de Dante, etc.) están en una ciudad absolutamente aislada y ubicada en un lugar indeterminado y en un tiempo sin precisar. Pueden comunicarse naturalmente en su propio idioma ya que “todos comprenden lo que se dice”, no importa la lengua en la que se hable. Por si fueran pocas las excentricidades de este sitio, el sol aquí “no amanece” ni “se oculta”, sino simplemente “se enciende” y “se apaga” (como acaso lo conciben las aves en un corral), y los límites de la ciudad, difusos y desérticos, aparecen fijados por un páramo aparentemente sin fin y un gran abismo. Las cosas que caen en él (desde autos hasta personas), más tarde o más temprano “caen” sobre la ciudad, como si entre el “abismo” y el “cielo” existiera una suerte de “cinta de Moebius” invisible. Para completar el cuadro, digamos que parte del experimento consiste en que todas las personas cambien alternativamente de profesión en la ciudad, en donde se corre (sobre todo de noche) el riesgo mortal de ser víctima de un “edificio nómada” que aparece y desaparece de manera impredecible en distintos lugares. A esta “amenaza” se suma otra: la leyenda de una supuesta “anti-ciudad” más allá del desierto y del abismo. Para la configuración “geográfica” de la ciudad, los autores se inspiraron en un cuadro del pintor ruso Nicholas Roerich (1874-1947), inspirado a su vez en el Apocalipsis de San Juan, lo que contribuyó a darle cierto matiz esotérico a esta distopía.

A diferencia de lo que generalmente ocurre en la ciencia ficción soviética (y en la propia ciencia ficción de los hermanos Strugatsky), en donde la ciencia es central (una especie de “realismo socialista del futuro”), jamás se ofrece ni se intenta una explicación científica de los fenómenos surrealistas que se suceden casi sin interrupción. En general, ante un hecho inexplicable, los personajes se responden con la tautología “el experimento es el experimento”, instalando el sentido de la realidad más allá de lo que los meros hombres pueden decidir o pensar. Quizás sea redundante aclarar que el “experimento” no es otra cosa que la “utopía socialista”, en



la opresiva versión de la era Brezhnev.

La novela está dividida en seis partes, siguiendo el devenir profesional del personaje principal, el otrora astrofísico leningradense Andrei Voronon: basurero, juez de instrucción, redactor jefe del diario de la ciudad (con evidentes referencias al *Pravda*, el periódico oficial de la URSS), señor consejero de la administración de la ciudad, y jefe de la expedición en busca de la anti-ciudad, y que llega al epílogo de la novela sólo como mero “sobreviviente”, la última y más difícil de las profesiones.

En dos momentos en particular, la narración parece alejarse ya definitivamente de la ficción científica y entrar en el terreno de lo surreal o incluso de lo sobrenatural. En el segundo capítulo, el juez de instrucción logra ingresar al monstruoso edificio nómada, que insólitamente (o acaso, de manera bastante lógica) surge ante sus ojos entre una sinagoga y un cine porno. Un desconocido transeúnte le advertirá del peligro, diciéndole “Dejad fuera toda esperanza, vosotros que entráis”, en una clara alusión al comienzo del Canto III del Infierno dantesco. Allí, Andrei Voronon jugará una alucinante partida de ajedrez con el mismísimo Joseph Stalin, inevitable figura central del edificio y del “experimento”. Luego de huir trabajosamente de él, el desconocido (quien se identifica como un “cristiano”) explica lo siguiente:

“Antes, en aquella vida, vi varias veces su imagen [del edificio nómada] y leí su descripción. Está totalmente descrito en las revelaciones de San Antonio [...] lo he leído. «Y también se me apareció una casa, viva y en movimiento, que hacía gestos obscenos, y dentro, por las ventanas, vi gente que caminaba por sus habitaciones, dormía y tomaba alimentos...» [...] Y, por supuesto, Hieronymus Bosch... Yo lo llamaría san Hieronymus Bosch, le debo mucho, él fue quien me preparó para esto [...] Sin duda, el Señor le permitió bajar aquí, igual que a Dante. A propósito, existe un manuscrito que se le atribuye a Dante, y ahí se describe ese edificio.

[...] el juicio ya ha tenido lugar. Yo, por ejemplo, he pecado ante mi pueblo, fui traidor y delator, vi cómo torturaban y asesinaban a las personas que yo entregué a los servidores del demonio. Me ahorcaron en mil novecientos cuarenta y cuatro.

—El anciano calló—. ¿Y usted, cuándo murió?

—Yo no he muerto —pronunció Andrei, sintiendo un frío de inmediato”.
(Strugatsky y Strugatsky, 2004: 123-124.)

La explicación de este desconocido ante Voronon combina datos verificables con otros evidentemente apócrifos (el supuesto manuscrito de Dante). Esta refinada combinación de lo cierto y de lo falso es un recurso más de la muy curiosa hibridación de lo fantástico que se desarrolla en el pasaje anterior, la que evidentemente posee más elementos propios de la mística que de la “hard science fiction” o el *fantasy*. Pero ¿en qué exacta medida podemos hablar de texto fantástico? Como sostiene Remo Ceserani (1996), el término “fantástico” sufre una suerte de “proceso inflacionario”, por



cuanto es empleado en múltiples sentidos y aplicado a un sinfín de obras muy diversas. No obstante, el mismo autor, luego de explorar diversas teorías como las muy conocidas de Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson, finalmente cita a la investigadora francesa Irène Bessière, que concluye en su ensayo *Le récit fantastique* (1974) que “lo fantástico” no es un género sino una “contraforma”, un modo de narrar que critica implícitamente la concepción que una época o una cultura determinada poseen de lo real:

“Lo fantástico pone en escena la distancia constante del sujeto con respecto a lo real y por esto este se encuentra siempre vinculado con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época. [...] Lo fantástico señala la medida de lo real a través de la desmesura”. (Ceserani, 1996: 68. La traducción me pertenece⁷.)

Lo “místico”, empleado aquí en el límite del absurdo (recurso este último muy propio de los Strugatsky), establece con claridad esa “duda” central contra la que se estrella la tautología “el experimento es el experimento”. La innovación, tanto en el plano de lo fantástico como (y en especial) el de la distopía, es que la duda parece carecer de la potencia suficiente para poner en entredicho la “lógica” del experimento del que son partícipes o, más precisamente, cobayos⁸. De manera similar, en el quinto capítulo, la expedición que Voronon dirige encontrará un pueblo en donde los habitantes han muerto, pero las estatuas se pasean constantemente por las calles, reflexionando sobre su ambigua inmortalidad. Al recorrer los pedestales vacíos, encontrarán inscripciones delirantes que ¿explicarían? el sentido de las estatuas:

“AL NOVENO DÍA DE LA SONRISA, LA BENDICIÓN DE TU MÚSCULO
GLÚTEO SALVÓ A LOS PEQUEÑOS INDEFENSOS.
SE PUSO EL SOL Y SE APAGÓ LA AURORA DEL AMOR, SIN EMBARGO. A
VECES, SIMPLEMENTE: ¡CUÁNDO!” (Strugatsky y Strugatsky, 2004: 319)

Esto llevará a Voronon a tratar de reflexionar sobre la condición metafísica de las estatuas, absurdo del que inmediatamente toma conciencia y que lo lleva a una reflexión central sobre los sujetos del experimento:

“Qué idea más absurda: convencer a los monumentos de que no le hacen la menor falta a nadie. Es como convencer a la gente de que no son necesarios. Y puede que eso sea de esa forma, pero ¿quién va a creerlo?”. (Strugatsky y Strugatsky, 2004: 326)

La situación fantástica planteada, las estatuas vivientes, concluye implicando, desde el



aparente sinsentido que ellas “alegorizan”, una cruda visión de la condición humana y de su lugar en el “experimento”, no importa ya de qué se trate.

Observamos de lo expuesto que la novela ofrece muchos puntos de interés para el análisis comparado: sus vínculos con el infierno dantesco, el “urbanismo” utópico o distópico, los empleos novedosos del modo fantástico, la propia literatura soviética de entonces. Desde la literatura utópica, podemos observar cómo las cinco recurrencias temáticas del eje Campanella-Lenin-Zamiátin que identificamos en el apartado anterior se resignifican, en clave ya no de una “modernidad senil” sino evidentemente posmoderna:

1. El panóptico: en este caso, vinculado a un concepto de orden que escapa a la comprensión, que cede su lugar a la sumisión a un principio tautológico, “el experimento es el experimento”. Un personaje singular, que sólo Andrei Voronon percibe, el “preceptor”, aparecerá junto a él en los momentos críticos, indicándole lo que debe hacer. Este panóptico se vuelve entonces “extra-racional” y absoluto.

2. La circulación de información está muy desarrollada, pero es inútil. Nadie cree en la información, por más que ella sobreabunde. El rol del personaje como “jefe de redacción” muestra la descomposición del mismo concepto de “Información”.

3. El determinismo pasa a basarse precisamente en su contrario: nada está determinado, todo es variable y azaroso, y no es posible saber nada cierto de la realidad. La indeterminación, en definitiva, se transforma en la base del poder.

4. Como consecuencia (y objetivo) de lo anterior, la reducción de toda relación humana dentro de un circuito tecnológico de producción, consumo y tributación. Este punto, paradójicamente o no tanto, se mantiene inalterable. El caos se resignifica en un orden precario y cambiante, pero no se transmuta en un cambio de expectativas de los “sujetos del experimento”, es decir, de los ciudadanos.

5. La concentración de poder en una figura o grupo inaccesible, sobre el que suele haber un culto a la personalidad, propia de la distopía de la “modernidad senil”, adquiere aquí otra dimensión. Los que detentan el poder, o prefieren mantenerse siempre desconocidos o han abandonado el experimento luego de comenzarlo. En todo caso, no hay sentido. La consigna tautológica “el experimento es el experimento” es ahora la figura de culto. La distopía, así, se ha perfeccionado a su grado extremo: ya no requiere ni siquiera que su ídolo tenga una forma reconocible.

Estos cinco ejes implican una traslación, un cambio de paradigma desde la distopía como crítica al poder en la modernidad tardía a un nuevo tipo de (des)organización distópica de carácter posmoderno, en donde el fragmento, la infinita



replicación y la ambigüedad de los límites, estructurados desde una particular mecánica del caos, reemplazan al orden, la disciplina y el control absolutos. La distopía posmoderna adquiere una dimensión geométrica específica en la arquitectura de la ciudad. Apenas insinuado en *Nosotros* de Zamiátnin, hay ya en 1984 de Orwell un contraste entre el centro geoméricamente perfecto de la ciudad (la utopía aparente) y el caos de la periferia (la distopía real). Pero en *Ciudad maldita*, “todo es periferia”, por tanto, “todo es caos”. La ciudad, tal como observa Manfredo Tafuri (1976), se vuelve en el fin de la modernidad ya no utópica sino una “máquina absurda” que replica formas sin control, sin racionalidad, o más precisamente hace de la racionalidad un principio monstruoso. El “edificio nómada”, el elemento más profundamente disonante de la novela de los hermanos Strugatsky, plantea la esencia de esa máquina absurda que, además, se vuelve fantasma de un orden oculto. Metáfora, en definitiva, del propio espectro de Stalin, no basta simplemente con huir de él: el edificio de ladrillos rojos y picaporte de hojas de cobre es el catalizador de este experimento sin fin. La clave de lectura es en sí inquietante: el apocalipsis ya ocurrió, pero sin que lo hayamos notado, como una especie de arma que destruyó solamente la trama que une las cosas del mundo, liberando sus infinitos componentes. Sus paisajes poblados de deshechos mostrarían que la posmodernidad no sería otra cosa que un inmenso baldío repleto a rebosar de los *surplus* de la modernidad. Esta sobreabundancia de lo inútil es, en definitiva, el ocaso del Humanismo.

Si tomamos el punto de vista de Daniel Dei (2009), encontramos una afirmación en apariencia convergente con nuestras observaciones: la posmodernidad es la manifestación distópica de la utopía de la modernidad. No obstante, en *Ciudad maldita* subsiste algo refractario en última instancia a la posmodernidad: subsiste un gran relato, devenido en consigna y en excusa. También, acaso, en “lugar de confort”: “el experimento es el experimento”. El relato no ha desaparecido, se ha degradado. Como una caricatura de sí mismo, el sentido se ha vuelto producto.

Conclusión

Quizás por algún efecto de inesperada sincronía, en la edición virtual del diario *La Nación* de Buenos Aires, del lunes 10 de octubre de 2016, se publicó una nota muy sugerente, en donde distintos científicos estimaban probable que nuestro universo y nosotros en él, en realidad, fuéramos una mera simulación, un experimento (<http://www.lanacion.com.ar/1945704-los-cientificos-que-creen-posible-que-el-universo-que-nos-rodea-no-sea-real>). Más allá de cierta superficialidad (no se trata de



un artículo científico sino de divulgación), la nota reflejaba un punto que la literatura fantástica ha abordado durante buena parte del siglo XX y también del actual, y la novela que nos ocupa acaso sea una de las más logradas en este sentido. Lo efectivamente cierto es que “el experimento” de los hermanos Strugatsky, entre cuyos hipotextos encontramos la novela que inauguró el género de la distopía o utopía negativa, *Nosotros*, es oscuramente visionario al plantear nuevos paradigmas para comprender la evolución de la URSS, el mal y el poder hoy, la condición del sujeto y de la sociedad, la historia y sus sombras, y la triste trayectoria desde el optimismo revolucionario hacia el desencanto. Concebida la novela en cierta forma como una catarsis, y acaso sin esperanzas ciertas de publicarla, la síntesis de eventos que emerge de su trama es singular: la ciudad ya no es sólo “el peor de los mundos posibles”, sino el espacio y el tiempo de una infinita disolución. El futuro, ya en su forma utópica o distópica, simplemente se desvanece en una mirada de posibilidades, ninguna de las cuales logra cuajar como realidad concreta, material. En cierto modo, *Ciudad maldita* es la quintaesencia del “pensamiento débil” propuesto por Gianni Vattimo (Rovatti, 2006), de un eco ya lejano de una revolución de ideas sólidas, de un laberinto sin centro, pero en clave negativa y enmarcado por nuestra propia condición humana. Así, nada puede realmente asombrarnos. Más allá de toda experiencia y de toda evidencia, podríamos afirmar siempre esta verdad, y someternos a ella: “el experimento es el experimento”.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1965). *Diccionario soviético de filosofía*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- CAMPANELLA, Tommaso. (1999). *La ciudad del Sol*. Barcelona: Abraxas.
- CESERANI, Remo. (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- DEI, Daniel. (2009). *Lógica de la distopía*. Buenos Aires: Prometeo.
- DEL PERCIO, Daniel C. (2015). *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- DEL PERCIO, Daniel C. (2016). “Imágenes de la intemperie. La utopía y la mecánica del caos”. En *Utopía 500 años*, pp. 87-115. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia. Recuperado de: <http://ediciones.ucc.edu.co/index.php/ucc/catalog/book/37> [consulta: 30 de julio de 2016]
- DNEPROV, A. (1975). “Los cangrejos caminan sobre la isla”. En Jacques Bergier (comp.), *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*, pp. 103-130. Barcelona: Bruguera.



- KULIKOVA, Yulia. (2011). *The contribution of the brothers Strugatsky to the genre of Russian Science Fiction*. Tesis de Maestría (Master of Arts), Universidad de Oregon. Recuperado en: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/151/browse?value=Kulikova%2C+Yulia+A.%2C+1985-&type=author> [consulta: 28 de agosto de 2016].
- ROVATTI, P. (2006). ¿Qué significa pensamiento débil? En G. Vattimo y P. Rovatti, *El pensamiento débil*, pp. 61-75. Barcelona: Cátedra.
- STITES, Richard. (1991). *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. London: Oxford University Press.
- STRUGATSKY, Arcadi. (1986). "Entrevista con Arcadi Strugatsky". *Literatura soviética*, 461, 40-43. (Publicada sin consignar nombre de autor/entrevistador.)
- STRUGATSKY, Arcadi y STRUGATSKY, Boris. (2004). *Ciudad maldita*. Barcelona: Gigamesh.
- STRUGATSKY, Arcadi y STRUGATSKY, Boris. (2017). *Град обреченный*. Recuperado en http://strugacki.ru/book_25.html (página web dedicada a la obra de los hermanos Strugatsky) [consulta: 12 de febrero de 2017].
- SUVIN, Darko. (1979). *Metamorphosis of Science-Fiction*. New Haven and London: Yale University Press.
- TAFURI, Manfredo. (1976). *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Massachusetts: MIT.
- ZAMIÁTIN, Evgueni. (2008). *Nosotros*. Madrid: Akal.

Notas

¹ "Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis".

² Nacido en 1883 y muerto en 1945, y condecorado por el propio Stalin, no debe confundirse este autor con el también escritor Aleksei Konstantinovich Tolstoi, primo del célebre autor de *Guerra y paz*.

³ Acaso el más sugerente sea la adopción de la estrella de cinco puntas. Campanella utiliza esta misma estrella con un sentido esotérico, al ser el punto de conexión entre la ciudad ideal (la utopía "terrestre") y Sion (la Jerusalén Celeste).

⁴ Además de Andrei Tarkovski, otros dos grandes cineastas rusos realizaron afamadas transposiciones al cine de novelas de los hermanos Strugatsky. Aleksandr Sokurov realizó *Días de eclipse* (1988), título en perturbadora sincronía con la progresiva desintegración de la URSS; y Alexei German, *¡Qué difícil es ser Dios!* (2013).

⁵ A modo de ejemplo, el relato de Alexander Dneprov, "Los cangrejos caminan sobre la isla", es la descripción de un experimento que lleva adelante un gobierno occidental en una isla desierta. Como suele ocurrir en estos casos, el experimento se sale de control, y unos monstruosos cangrejos mecánicos, que debieran evolucionar positivamente siguiendo las teorías de Darwin —o bien, la teoría de la libre empresa y la competencia capitalista— se adueñan del lugar y asesinan al oscuro personaje que los ideó. Estos cangrejos debían hallar



cualquier objeto metálico y apoderarse de él. El desafortunado inventor no había tenido en cuenta que su propia dentadura poseía abundantes implantes metálicos (Dneprov, 1975).

⁶ El título *Ciudad maldita* no es exacto. Quizás una traducción más literal sería *Ciudad condenada*, o bien *Ciudad de perdición*, en definitiva, más precisa no sólo literalmente (el término обреченный puede traducirse dentro del campo semántico de la condena o de la expiación) sino incluso si nos atenemos a la historia en sí.

⁷ “Il fantastico mette in scena la distanza costante del soggetto dal reale e per questo esso è sempre collegato con le teorie sulla conoscenza e con le credenze di un’epoca. [...] Il fantastico segna la misura del reale attraverso la smisura. Lo scetticismo che solo traccia l’intimità della ragione e della sragione è l’ingrediente obbligato dell’immaginabile”.

⁸ Este empleo de lo “místico” vinculado con el absurdo lo emplearán los Strugatsky de un modo similar, aunque con menos implicancias políticas, en *Picnic a un costado del camino*. Esta singularidad de lo fantástico de estos autores, que hace que incluso la “hard science fiction” tampoco dé respuestas y se vuelva “débil”, es la que concluye habilitando la tan personal versión de esta novela que realizará en 1979 Andrei Tarkovski.

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2018. Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2018.