



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico

Paisajes de la Utopía

Edición a cargo de:
Daniel Del Percio

83

Enero – Junio 2021

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CAROLINA ALZATE (Universidad de los Andes); Dr. DANIEL BALDERSTON (Universidad de Pittsburgh); Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dra. MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (Universidad de Salamanca); Dra. ALICIA SALOMONE (Universidad de Chile); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID;
Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO;
Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, ERIH Plus, MIAR, MLA Internacional Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires

(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual N°: 181711

Índice

LETRAS

83 (enero - junio 2021)

PRÓLOGO

DANIEL DEL PERCIO, *Presentación: El camino hacia Utopía, hoy. Necesidad, vigencia y transformaciones de un ideal* 5

ARTÍCULOS

VITA FORTUNATI, *En medio de la pandemia del Covid-19, repensemos la Utopía de Tomás Moro* 8

CAROLINA MARTÍNEZ, *Cartografías de utopía, o cómo leer un mapa de un no-lugar en la modernidad temprana* 21

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS, *Las paradojas del desencanto. Ucronía y utopía en Las aventuras de la China Iron* 38

MATÍAS LEMO, *Utopía: Reflexiones a partir de El Aire, de Sergio Chejfec* 52

LUCÍA VAZQUEZ, *Reconstrucción utópica en Un futuro radiante, de Pablo Plotkin* 66

NORA SFORZA, *El amor en su laberinto: La utopía natural en el Orlando Innamorato de Matteo Maria Boiardo (II, VIII)* 77

DANIEL DEL PERCIO, *Terra Hispaniae Incognita, los albores de la literatura utópica en España* 88

El camino hacia *Utopía*, hoy: necesidad, vigencia y transformaciones de un ideal

Poco más de quinientos años atrás, Tomás Moro, Canciller inglés, intelectual y escritor, amigo y colaborador de Erasmo de Rotterdam, daba a luz un libro que se convertiría, con el tiempo, en paradigma: *Utopía*. A partir de él, los lugares inexistentes, junto con sus habitantes imaginarios, sus ciudades fantásticas y sus soñados racionalismos sociales, ingresarán (a veces abrupta, otras, sutilmente) en la historia y la política. Lo irreal irrumpe en lo que llamamos “real”, resignificándolo, impugnándolo, y dándole una nueva vida.

La idea ha sido tan benéfica como escandalosa y productiva. Porque el auténtico núcleo de esta transformación intelectual no es el imaginar un mundo ideal, sino integrar ese ideal a la discusión política. *Utopía* es un modelo de explicación ficcional de los conflictos y tensiones que atraviesan nuestras sociedades. O, para retomar la célebre frase de Aristóteles en *Poética*, un modo de pensar la realidad desde la literatura a partir de sus posibilidades no realizadas. Italo Calvino en ese libro exquisito que es *Le città invisibili*, traza una imagen tan poética como elocuente: los futuros no realizados son ramas secas del pasado, una historia que no ha fructificado. Pero podríamos apelar a la misma imagen, invirtiéndola: los futuros no realizados, nuestras utopías, bien pueden reverdecer nuestro presente. Los frutos de imaginar una sociedad no son fantasmas, sino ideas. Pero la tentación del *Carpe Diem!*, de probar ese fruto, de gozar de su sabor hoy, ahora, es peligrosa. Muchas veces, el significado de lo utópico no se encuentra en lo positivo que augura o promete, sino en el infierno sobre el cual nos advierte. La distopía, la utopía negativa, nace casi al mismo tiempo y dentro del mismo libro. Solo cambiaron las claves de su lectura. Porque, en definitiva, la utopía y la distopía tratan nada más y nada menos que de nuestro presente, de lo que realmente somos desde la exhibición de nuestras posibilidades. Y allí, en la ficción, poder liberar al ángel y al demonio de la sociedad.

Los artículos que presentamos reflejan estas aspiraciones, la preocupación por un presente angustioso, la necesidad de un futuro distinto y mejor, el exorcizar el mal que atraviesa el tiempo y que parecería crecer constantemente. La esperanza es fuerte, si comprendemos la importancia de imaginarla. Y de escribirla.

En esta línea de pensamiento, el artículo de la Dra. Vita Fortunati que abre este número de la revista *Letras*, no puede ser más oportuno: “En el medio de la pandemia del Covid-19, repensemos la utopía de Tomás Moro”. Profesora de la Universidad de Bologna, y coautora del *Dictionary of Literary Utopias* junto con Raymond Trousson, entre infinidad de trabajos sobre el tema, focaliza su estudio en la importancia de reflexionar sobre el terrible momento que atravesamos desde dos nacimientos que deberían iluminarnos hoy: *Utopía* de Moro (1516) y *1984* de Orwell (1948). A setecientos años del nacimiento de Dante Alighieri, el título de su trabajo nos remite a una tercera referencia literaria, el inicio de *La Divina Comedia*, en donde el caminante atraviesa el mal absoluto hacia una epifanía redentora.

El segundo trabajo, de la Dra. Carolina Martínez, explora un tema poco común: los mapas de los territorios utópicos. Investigadora del CONICET y de la UNSAM, y autora, entre otros, del libro *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum*, desarrolla en “Cartografías de utopía, o cómo leer un mapa de un no-lugar en la modernidad temprana” un muy creativo e inspirador estudio sobre la interpretación cartográfica de las ficciones utópicas, y cómo ellas resultan, a la vez, valiosísimos objetos ficcionales e históricos. La cartografía, y aún más la imaginaria, nos aporta un lenguaje, diferente y a la vez familiar, para comprender las expectativas e inquietudes de una época.

La literatura argentina tiene una presencia muy sólida a partir de tres estudios que son parte de un mismo proyecto de investigación: “Nueva narrativa argentina especulativa/anticipatoria”, dirigido por la Dra. María Laura Pérez Gras. A esta autora, investigadora del CONICET, le pertenece el trabajo “Las paradojas del desencanto. Ucronía y utopía en *Las aventuras de la China Iron*”. La novela de Gabriela Cabezón Cámara y sus contextos son analizados desde la utopía y, sobre todo, desde una aplicación teórica de lo contrafáctico, al entrecruzar la ficción del clásico poema de José Hernández con la problemática “dicotomía fundacional” de nuestra historia, “Civilización o Barbarie”. En definitiva, una lectura sumamente original de una obra de por sí novedosa y cuestionadora.

Dentro del mismo proyecto, “Utopía: Reflexiones a partir de *El Aire*, de Sergio Chejfec”, de Matías Lemo, y “Reconstrucción utópica en *Un futuro radiante*, de Pablo Plotkin” de Lucía Vazquez, constituyen singulares aproximaciones a dos novelas en donde el planteo utópico es ambiguo, vital y oscilante. Matías Lemo observa en la novela de Chejfec una novedosa vinculación entre la descripción de una crisis personal con una crisis social, por lo que el imaginario utópico adquiere tanto una dimensión política como íntima y humana. Lucía Vazquez, por su parte, detecta en esta obra reciente de Plotkin la utopía en necesario contraste con una visión postapocalíptica del país. Es de remarcar que tanto Lemo como Vazquez trazan interesantes y necesarias delimitaciones teóricas, por lo que sus aportes exceden el análisis de las obras elegidas.

La Dra. Nora Sforza, docente e investigadora en literatura y lengua italianas de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad del Salvador, y presidenta de la Asociación de Docentes de Lengua y Literatura Italianas, realiza un aporte singular, al focalizarse sobre los rasgos utópicos de un episodio de una obra clásica anterior a *Utopía* de Moro. Su trabajo, “El amor en su laberinto: La utopía natural en el *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo (II, VIII)” se sumerge en una obra tan nombrada como poco conocida para buena parte de los investigadores desde el concepto de “utopía natural” y desde la particular recepción del poema, en el refinado ambiente de la corte de Ferrara en los últimos años del siglo XV.

Por nuestra parte, en “*Terra Hispaniae Incognita*, los albores de la literatura utópica en España” exploramos un territorio efectivamente poco conocido: el desarrollo de la utopía en España entre los siglos XVI y XVII. Singulares dentro de las utopías del Renacimiento y de la Modernidad temprana, tanto *Omnibona*, como *Sinapia*, obras que

se reconocen hoy como las primeras dentro del imaginario utópico español, han permanecido inéditas hasta hace pocos años, e incluso sus respectivas autorías son motivo de controversia. Sin embargo, ambas, junto con la mucho más breve y menos ambiciosa *Somnium*, de Juan Maldonado, permiten identificar una serie de rasgos que perfilan una concepción de “ideal” propiamente español, algunos de cuyos elementos podemos encontrar en obras no utópicas en sí, como el *Quijote* de Cervantes.

Desde ya mi profundo agradecimiento a todos los colaboradores de este número, quienes, con sus aportes, nos han ayudado a repensar este presente tan complejo y difícil, recordándonos un hecho que no debemos olvidar: la utopía siempre nos habla sobre nuestro hoy y nuestro aquí, aunque (o quizás, porque) sus mapas nos resulten extraños, la vida de sus habitantes, grotesca o extravagante, y sus geografías, fantásticas.

DANIEL DEL PERCIO

En el medio de la pandemia de Covid-19, repensemos la *Utopía* de Tomás Moro¹

VITA FORTUNATI
Universidad de Bologna
vita.fortunati@unibo.it

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2021- Fecha de aceptación: 30 de abril de 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p8-20>

Resumen: Mi contribución se divide en tres partes. En la primera, esbozo las razones por las que es importante reconsiderar *Utopía* de Tomás Moro en este trágico momento en el que nos enfrentamos a la epidemia de Covid-19 a nivel planetario. La segunda parte se centra en releer el texto de Moro para resaltar lo que son los elementos hoy aún vigentes y cómo este texto puede ser útil para una renovación de la sociedad. En el tercero me centraré en las raíces cristianas de *Utopía* que permiten vislumbrar una visión ecológica integral, es decir, las que el Papa Francisco enfatizó en sus dos encíclicas *Laudato Si'* (24 de mayo de 2015) y *Fratelli Tutti* (3 de octubre de 2020). Finalmente, partiendo del concepto de "feliz decrecimiento" del filósofo economista Serge Latouche y la ecología integral del Papa Francisco, visualizo una utopía que sugiere una vida sobria, solidaria y colectiva.

Palabras clave: Utopía – Tomás Moro – pandemia Covid-19 – utopía sobria

In the middle of Covid -19 pandemic, a reappraisal of Thomas More's *Utopia*.

Abstract: My paper is divided into three parts. In the first I outline why it is so important to reappraisal Thomas More's *Utopia* in this tragic period dominated by the global covid-19 pandemic. The second is focused on the analysis of the text pointing out the aspects which are still today so urgent for a remodelling of our society. In the third I trace the Christian roots of the text which are the basis of Papa Francesco's integral ecology described in his two encyclicals *Laudato Si'* (24 Maggio 2015) e *Fratelli Tutti* (3 Ottobre 2020). Lastly, starting from Serge Latouche's concept "happy degrow" and Papa Francesco's two encyclicals, I propose a utopia which is based on a sober life, solidarity, collectivism, and brotherhood/ sisterhood.

Key Words: Utopia – Thomas More – Covid-19 – sober utopia

El título de mi ensayo pretende recordar de manera emblemática el comienzo del poema de Dante en el año 2021, en el que conmemoramos setecientos años desde la muerte del poeta. Dividiré mi ensayo en tres partes. En la primera intentaré esbozar las razones por las que es importante releer y reconsiderar la utopía de Tomás Moro en este momento en el que nos enfrentamos a la epidemia de Covid-19 a nivel global. La segunda parte se centra en la relectura del texto de Moro para iluminar cómo hoy este

¹ Título original: "Nel mezzo della pandemia da Covid-19, ci volgiamo a retro all'*Utopia* di Thomas More."

Traducción de Daniel Del Percio.

texto puede ser útil para una renovación de la sociedad. En la tercera me focalizaré en las raíces cristianas de la utopía que nos permiten vislumbrar una visión ecológica integral, o las que el Papa Francisco subrayó en sus dos encíclicas *Laudato Si'* (24 de mayo de 2015) *Fratelli Tutti* (3 de octubre de 2020).

Uno- Dos fechas 2016 y 2021: En 2016 se celebraron los quinientos años de la publicación de *Utopía* y este aniversario desencadenó un proceso de relectura de este clásico del pensamiento político que aún está en marcha (Wegner, 2020; Moylan, 2021). En 2021, 71 años después de la muerte de George Orwell, los derechos de autor de sus obras han expirado y este año se cumplen setenta y tres años desde la publicación de la distopía más famosa del siglo XX, a saber, *1984*. Acercar estas dos fechas lejanas entre sí puede ser útil para comprender la complejidad de este momento histórico que oscila entre características distópicas y tensiones utópicas hacia un nuevo renacimiento y regeneración. La sociedad en la que vivimos se asemeja de manera perturbadora al panóptico que describe Orwell en *1984*. La pandemia global y planetaria por razones de salud pública está erosionando los cimientos de la libertad, particularmente los de la libertad individual. Los distintos estados han tenido que establecer reglas de control para los miembros de la sociedad: basta leer los distintos decretos, las ordenanzas que establecen no solo el distanciamiento social, sino también cómo comportarse en la familia, en las reuniones y comidas, cómo moverse de un lugar a otro y tecnológicamente han instalado dispositivos de rastreo. Esta situación ha obligado a la población a un aislamiento forzoso, provocando una sensación generalizada de miedo, incertidumbre y desorientación para el futuro. Si esto es indudablemente cierto, porque describe una actitud psicológica generalizada entre la población, también es cierto, sin embargo, que este aislamiento ha puesto de relieve un fuerte deseo de pensar, de proponer soluciones alternativas a las presentes. Históricamente se ha visto que las grandes epidemias, si bien han causado grandes mortandades y devastaciones, también han sido impulsoras de cambios profundos. La hipótesis de trabajo de mi ensayo es que en este dramático momento histórico la relectura y revisión de la utopía es fundamental, precisamente porque vivimos una profunda crisis en varios niveles: político-social, económico, individual y existencial. En este estado de crisis, todas las contradicciones de la sociedad llegan a un punto crítico y aumentan hasta llegar a una explosión. Y es por eso por lo que muchos sienten la necesidad de implementar cambios radicales. El "lockdown" forzoso puede ser una oportunidad para repensar, para rediseñar profundamente las características de nuestra sociedad, para redefinir sus objetivos (por ejemplo, para enumerar solo unos pocos, la distribución de la riqueza, la reducción de las desigualdades, las características del trabajo). El cuestionamiento del capitalismo neoliberal, de las democracias, del populismo imperante nos ha hecho reflexionar y redescubrir el valor de lo social, de la colectividad, en una palabra, nos ha empujado a redefinir nuestras verdaderas necesidades.

Dos- En un libro reciente titulado *Ritorno in Utopia* Roberto Mordacci en la Introducción quiere rehabilitar el concepto de utopía que ha sufrido muchos

malentendidos en el lenguaje común, tratando de rastrear su significado profundo: “Il nucleo originario e tuttora pulsante dell’utopia deve essere in qualche modo riportato alla luce proprio contro le sue distorsioni, che sono divenute prevalenti nel senso comune contemporaneo”². (Mordacci, 2020, IX)

Para el estudioso, es necesario redescubrir “la profundissima ragionevolezza del pensiero utopico, il suo realismo. E la sua validità anzitutto politica, non solo letteraria o intellettuale”³. Por tanto, ya no es una utopía nostálgica de un pasado mitologizado, lo que Bauman denominó "retroutopía" (Bauman, 2017, 117-153), sino, como afirma el estudioso, "un’anteroutopia’ ossia l’immagine credibile di un futuro in vista del quale agire con decisione”⁴ (Mordacci, 2020, IX-X).

Como todos los grandes clásicos, *Utopía* de Tomás Moro ha sido objeto de innumerables interpretaciones. En algunos de mis ensayos (Fortunati, 2008, 81-96) destacué que, para comprender plenamente el valor universal de este libro de oro ("libellus vere aureus"), es necesario situarlo en su contexto histórico: el humanismo, la Inglaterra de finales del siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI. El complejo equilibrio entre la intencionalidad del autor, el contexto histórico y la variedad de interpretaciones críticas es la única garantía para evitar distorsiones y forzamientos en el análisis de *Utopía*. Si el lector de hoy no toma en cuenta estos factores, verá en el texto rastros peligrosos de dirigismo, autoritarismo, limpieza étnica y eugenesia (Miller, 2001). Y en las reglas eugenésicas también hay una visión patriarcal de la sociedad, que ha sido uno de los blancos más atacados por la crítica feminista. Pero para el lector contemporáneo, el aspecto que quizás suscita mayor perplejidad es la articulación del discurso sobre la relación con otros pueblos y etnias. Si es cierto que Moro glorifica la paz y subraya que los utopistas se oponen a la violencia y al derramamiento de sangre, también es cierto que en política exterior no desdeñan adoptar medios como la diplomacia, la astucia y hasta la corrupción. Si estos medios resultan ineficaces, los utopistas se embarcan en la guerra, reconociendo así el principio de *bellum iustum*, que disfrazan retirándose del uso de armas y empleando soldados mercenarios, los Zapoletos. Finalmente, la guerra está justificada, porque tendría como objetivo restablecer una paz equitativa, ya que cualquier forma de saqueo contra la población está estrictamente prohibida (Battisti, 2003; Bausi, 2008).

Luca Girardi en su denso e interesante ensayo “Il contesto storico e culturale dell’*Utopia* di Thomas More” destaca cómo Moro retoma algunos temas del clasicismo grecolatino y judío, contextualizándolos.

[...] si potrebbe sostenere che More, scrivendo *Utopia*, abbia trascelto dalla miniera della cultura antica alcune pietre preziose per tagliarle e connetterle le une alle altre in

² “El núcleo original y todavía palpitante de la utopía debe ser sacado a la luz de alguna manera precisamente contra sus distorsiones, que se han vuelto predominantes en el sentido común contemporáneo”. (N.d.T.)

³ “la razonabilidad muy profunda del pensamiento utópico, su realismo. Y sobre todo su vigencia política, no solo la literaria o intelectual”. (N.d.T.)

⁴ “una anteroutopía!, que es la imagen creíble de un futuro a la vista del cual hay que actuar con decisión”. (N.d.T.)

modo da costruire un mosaico la cui figura, però, non è antica ma a lui contemporanea.⁵ (Girardi, 2020, 437)

Esta estrategia es evidente si analizamos la diferencia entre *República* de Platón y *Utopía* de Moro: en la primera se encuentra la deducción teórica de la sociedad a partir de principios metafísicos y abstractos, cuyo resultado es un modelo político teórico, abstracto y autoritario. En *Utopía* prevalece "l'immaginazione politica che ha un preciso telos"⁶ (Mordacci, 2020, 9) combinada con lo que Martin Buber llamará "la imagen del deseo" (Buber, 2009) con un fuerte sentido de realismo y pragmatismo. Los contenidos de *Utopía* nunca son abstractos. Moro describe un Estado *excelente* para personas *comunes*, no idealizadas. La sociedad de Platón se *deduce* de una idea abstracta de justicia y crea instituciones que son el reflejo de este paradigma ideal. Moro, en cambio, parte de un análisis lúcido de los males de su tiempo y de la aguda conciencia de que su sociedad está cambiando: la economía feudal que se basaba en la agricultura estaba a punto de ser suplantada por el capitalismo comercial y la economía mercantil que encontró su centro en la ciudad. Así, la propuesta de Moro del comunismo de bienes no es simplemente un método de redistribución de la riqueza, sino que constituye el fundamento de la igualdad y compromete la ética de los utopistas. A diferencia de la República ideal de Platón, *Utopía* no tiene la rigidez hierática de un arquetipo, y en este sentido el realismo de Moro en otras partes puede combinarse con el que se manifiesta en *El príncipe* (1516) de su contemporáneo Niccolò Machiavelli, que aúna otros tratados de la época sobre las formas de gobierno y sobre la educación y los roles de los gobernantes (Fortunati, 2015).

Teniendo presente la importancia de su contextualización en la relectura y revisión de *Utopía*, la pregunta a la que intentaré dar respuesta es la siguiente: *¿cuáles son los elementos que siguen vigentes hoy en la propuesta de Moro, cuál es la relevancia de este texto? ¿Qué nos puede enseñar todavía la utopía de Moro hoy?* Muchos han subrayado que el aspecto aún preeminente de la utopía es el MÉTODO, esbozado por Moro para analizar lo real. El análisis se basa en dos momentos: el primero, *deconstructivo*, que se refiere a la lúcida crítica de los males de la sociedad en la que vive y trabaja el autor utópico; el segundo, *constructivo*, que propone una visión alternativa al presente ofreciendo una propuesta, un proyecto.

Otro elemento de extrema importancia, precisamente hoy en el que asistimos a la crisis de valores en partidos políticos y democracias, es que en *Utopía* la política está íntimamente ligada a la ética. De hecho, entre las características de la República de Moro está ante todo la *justicia*: la sociedad propuesta es laica, una sociedad en la que todos los ciudadanos están comprometidos con su construcción, caracterizada por la solidaridad, el trabajo y la laboriosidad. La justicia se basa en el hecho de que todos los hombres son iguales entre sí, ya no existe la diferencia entre ricos y pobres. Moro trata

⁵ "... se podría argumentar que Moro, escribiendo *Utopía*, ha elegido unas piedras preciosas de la mina de la cultura antigua para cortarlas y conectarlas entre sí con el fin de construir un mosaico cuya figura, sin embargo, no es antigua sino contemporánea de él". (N.d.T.)

⁶ "...la imaginación política que tiene un telos preciso". (N.d.T.)

un tema muy delicado incluso para su época, el de la *eliminación de la propiedad privada*, que Rafael Hitlodeo considera el origen de todos los males de la sociedad. Sin embargo, en las etapas finales del diálogo con el filósofo viajero no ofrece respuestas definitivas, deja la pregunta abierta. Desde esta perspectiva, *Utopía* puede considerarse "una obra abierta" que no cierra, una obra que no quiere dar soluciones dogmáticas. Un diálogo que se reabre hoy, porque asistimos a nivel mundial a una fuerte desigualdad entre los pocos ricos y los muchos pobres y no podemos dejar de abordar este problema nuevamente para tratar de encontrar soluciones alternativas.

El segundo es el tema del diálogo, el poder persuasivo de la palabra y la tolerancia. La importancia de este instrumento se encuentra no solo en el segundo libro, en la descripción de Utopía, sino también en el primero cuando Moro construye un diálogo entre los distintos personajes que discuten cómo eliminar los males de la sociedad y en el que se encuentran las diversas propuestas en busca de un intento de encontrar una solución. El diálogo entre Rafael Hitlodeo y Moro, sereno y equilibrado, se contrasta deliberadamente, dentro del primer Libro, con la refriega incivilizada y sin sentido durante la cual vuelan calumnias e insultos entre un fraile y un bufón: personajes, entre otras cosas, propios de la sátira, que Moro tiene el mérito de revitalizar con una inconfundible impronta contemporánea. Además, en la descripción de las instituciones y costumbres de la isla, el principio de que todas las religiones están permitidas y toleradas aparece como una novedad providencial precisamente en un momento en que Europa estaba devastada por las guerras de religión.

Justicia, tolerancia, diálogo mayéutico, pero también atención al uso cuidadoso de la palabra en la comunicación política en una sociedad civil y armoniosa y, sobre todo, a la retórica, el arte que forma el *sermo* del *civilis vir*. Moro, como humanista culto y como hombre de derecho, había cultivado la retórica e identificado dos formas de discurso: público y privado. Al respecto, es indicativa la epístola de Moro en la que analiza cómo traducir la palabra griega *logos* al latín, que aparece en el primer verso del Evangelio según Juan: en latín hay dos términos, "*sermo*" y "*verbum*". "*Sermo*" refiere al habla oral y coloquial, y "*verbum*" indica la palabra que también puede tomar el significado de un pensamiento íntimo, mientras que el término griego *logos* incluye cualidades como la razón y la sabiduría. La utopía tiene en su interior diversas formas de discurso: es ante todo "*sermo*", discurso oral, una historia sobre un viaje, una conversación-diálogo que se establece entre amigos. Pero la utopía es también un "*verbum*", una construcción verbal, un discurso de pensamiento, una elaboración conceptual que Moro pone en boca de Hitlodeo. Y también es "*logos*", porque representa el logro supremo de la sabiduría, de la *humanitas*. Dos formas de discurso a las que corresponden dos espacios diferenciados: el *jardín* y la *corte*. El *jardín* es el espacio de los amigos, la "*societas amicorum*". Lugar luminoso donde la conversación fluye libremente entre personas que comparten los mismos valores. La *corte*, en cambio, es un lugar dominado por las relaciones de poder, el orgullo y la soberbia. Moro también en *Utopía* expresa su

posición frente al régimen autoritario y tiránico de la monarquía absoluta de Enrique VIII, que redujo Inglaterra a la pobreza y la miseria por su insaciable sed de riquezas.

La figura retórica que prevalece en *Utopía* es la *litote*, que consiste en asignar nombres a la isla cuyo significado se niega en el momento mismo en que se enuncia. El uso de esta figura retórica pretende subrayar la importancia de la "vía negativa", de lo que Abensour (2000) denominó el "*ductus obliquus*", para llegar a la verdad. La estrategia narrativa que Moro utiliza con fina sabiduría y que hace de *Utopía* la iniciadora de un género literario, es precisamente la de una mezcla de realidad y ficción, personajes reales se alternan con personajes de ficción, haciendo de la ironía y la paradoja elementos inseparables del espíritu utópico (Cacciari, 2016, 64-65).

Encontramos otros dos temas que todavía me parecen de extrema actualidad: el primero es el respeto por los ancianos en la sociedad utópica; el segundo, el de la muerte y la eutanasia.

Tomás Moro, refiriéndose a Platón, reevalúa la figura del anciano en la sociedad. En *Utopía*, de hecho, los ancianos, con su experiencia y sabiduría, ocupan un lugar importante, porque tienen la tarea de moderar el ardor de los jóvenes y templar su petulancia. Los jóvenes, a su vez, son deferentes y respetuosos, como se hace evidente cuando Moro describe el ritual común de las comidas: los ancianos, elegidos entre los más viejos y respetables, comen en la mesa de honor, mientras que los jóvenes les sirven los mejores bocados.

Los servicios con las viandas no se pasan a partir del primer puesto, sino que se da antes la mejor ración de cada una a todos los ancianos, cuyos sitios están señalados. A continuación, se sirve a los restantes por igual. Los ancianos, sin embargo, ofrecen sus regalos, cuya provisión no era tanta como para poder distribuirlos abundantemente por toda la casa, a los que están sentados en su alrededor, según su criterio personal. De esta suerte se guarda el orden debido a los mayores y, no obstante, el beneficio llega a todos lo mismo. (Moro, 1996, 68)

El otro tema es el del fin de la vida y la eutanasia. Un tema muy delicado para el católico Moro, que también hizo pasar un mal rato a quienes intentaron entender su posición (Stolberg, 2007; Cummings, 2013; Macdonald, Murphy, 2013). Moro, quien va al encuentro de la muerte, pues no ha aceptado el cisma de Enrique VIII, para permanecer fiel a la Iglesia católica, en la descripción del fin de la vida en *Utopía* propone prácticas de un claro molde de eutanasia.

A los enfermos, como tengo dicho, [los utopistas] los cuidan con gran afecto y no escatiman absolutamente nada en la guarda de la medicación o del régimen para restituirles la salud. Confortan a los que están afectados por una enfermedad incurable sentándose a su lado, hablando con ellos, prestándoles en fin los alivios que pueden. Sin embargo, si la enfermedad no sólo es inmedicable, sino también veja y atormenta de continuo, entonces los sacerdotes y los magistrados exhortan al hombre a que, pues está ya sobreviniendo a su propia muerte al estar incapacitado para las funciones todas de la vida, ser molesto a los otros y oneroso a sí mismo, no se determine a alimentar por más tiempo su ruina y su pena, ni dude en morir, ya que la vida le es un tormento; antes, movido de una esperanza auténtica, o se exima a sí propio de una vida acerba como de una cárcel y castigo o consienta de voluntad que lo liberen los otros; que hará esto prudentemente, porque no es el bienestar sino el suplicio lo que interrumpirá con la

En el medio de la pandemia de Covid-19, repensemos la *Utopía* de Tomás Moro

muerte; que obrará asimismo piadosa y santamente, puesto que seguirá a este propósito los consejos de los sacerdotes, esto es, de los intérpretes de Dios . (Moro, 1996, 95)

De este pasaje se desprende que Moro somete la práctica de la eutanasia en *Utopía* a un proceso de racionalización y la enmarca en un nivel no ideológico, sino en un nivel antropológico universal. Moro, como bien afirma Paola Spinozzi, tiene la típica estructura mental utópica.

[...] his penchant for extrapolation, an essential structural component of the utopian frame of mind that involves projecting and expanding known data or values, into an area not yet explored or experienced, so as to form conjectural knowledge in presenting his views, More constructs an image of the future.⁷ (Spinozzi, 2016, 590)

El aspecto más progresivo es no solo haber interconectado el final de la vida con la vida entera del individuo, sino también haber puesto su dignidad en primer plano. Moro en este pasaje retoma algunas ideas que circularon entre los humanistas de la época sobre la muerte heroica y digna que había descrito el mundo clásico, pero también algunas ideas filosóficas del estoicismo. La dignidad individual sobre la corrupción del cuerpo se convierte en una expresión del honor y el heroísmo del individuo. Además, es sorprendente que Moro en este pasaje, opuesto a lo que Rafael Hitlodeo afirma en el primer libro que “Dios ha sustraído el derecho no solo sobre la muerte ajena sino también sobre la propia de cada uno” (Moro, 1996, 23), sostiene que el suicidio está permitido cuando la vida ya no vale la pena para la persona enferma. El dolor de su enfermedad incurable, la depresión de dejar de ser útil a la comunidad, sino más bien una carga, le hacen confiar en el resultado de su acto final, que es su voluntad de poner fin a su vida él mismo o que, por su necesidad, sean los sacerdotes o los magistrados los responsables de hacerlo.

Tres- En esta tercera parte destacaré las raíces cristianas de la utopía para llegar a un análisis de las dos encíclicas del Papa Francisco *Laudato Si'* (24 de mayo de 2015) y *Fratelli Tutti* (3 de octubre de 2020).

Una sociedad justa y armónica se basa en una valoración de los aspectos de convivencia, una convivencia que se remonta, como muchos han señalado, a las prácticas monásticas, pero que también revela un epicureísmo subyacente a su mentalidad utópica (Girardi, 2020, 428-431). De hecho, en *Utopía* no solo se administran en común comidas deliciosas, acompañadas de música y seguidas de dulces, sino que también hay especial cuidado en que los edificios estén bien contruidos y tecnológicamente avanzados, con huertos y jardines bien cuidados. Una visión de una Inglaterra ecológicamente limpia, ordenada y estéticamente armoniosa.

No hay casa que, así como la puerta a la calle, no tenga una traspuesta del lado de la huerta [...] Tienen en gran estima estas huertas; en ellas tienen viñas, frutos, hierbas,

⁷ “Su inclinación por la extrapolación, un componente estructural esencial del estado de ánimo utópico que implica proyectar y expandir datos o valores conocidos, en un área aún no explorada o experimentada, para formar un conocimiento conjetural al presentar sus puntos de vista, Moro construye una imagen del futuro.” (N.d.T.)

flores, con tanto primor y cuidado que no he visto nada más fructuoso, nada más elegante. No es sólo el placer en sí lo que excita esta afición sino también el concurso de las manzanas entre sí sobre el cultivo de la huerta respectiva. En verdad no encontrarás fácilmente en toda la ciudad ninguna otra cosa más indicada así para la utilidad como para el contento de los ciudadanos. Por eso, el que la fundó [la ciudad] parece que de nada se preocupó tanto como de este tipo de huertas. (Moro, 1996, 53-54)

Releer hoy *Utopía* de Tomás Moro significa resaltar que la nueva utopía debe ser ecológica y por eso haré una propuesta que encaja muy bien con lo que escribió el Papa Francisco. *Utopía* de Tomás Moro, como hemos visto, ve la luz en una época que marca el inicio de la era moderna, en la que ya eran visibles las semillas del capitalismo. Moro luego propone una utopía para el mundo que lo rodea: una utopía que podría eliminar los males que analiza en el primer libro. El fenómeno de los "enclosures" y del oligopolio, la tenencia de ganado en manos de unas pocas personas significó la expansión de latifundios en el campo, la expulsión de agricultores, la desocupación y el alza de precios. Todos estos factores habían dado lugar al inicio del capitalismo, acentuando las desigualdades sociales, la lujuria desenfrenada por la riqueza y la proliferación de guerras.

Hoy, quinientos años después, nos enfrentamos a una profunda crisis del capitalismo: el excesivo individualismo ha provocado la acumulación de riqueza en manos de unos pocos y el falso mito del progreso ha provocado un crecimiento ilimitado que se ha extendido por todo el planeta, poniendo su *sustentabilidad* en crisis. Hemos comprendido que los recursos del planeta no son ilimitados y que este consumo desenfrenado ya no es sostenible en el tiempo. Ante esta crisis, el capitalismo ha respondido proponiendo un "capitalismo eco-sostenible", pero en mi opinión, se necesitan propuestas más radicales, porque esta posible solución no cambia las características básicas de este sistema. Fue, como decíamos al principio, la pandemia la que sugirió soluciones más radicales. Por eso, tanto el concepto de "feliz decrecimiento" del filósofo economista Serge Latouche como la ecología sistémica e integral del Papa Francisco vienen a nuestro encuentro. Serge Latouche destaca cómo se puede salvar a la humanidad del desastre ecológico intentando revertir el paradigma perverso, que dominaba el capitalismo liberal, el del *crecimiento ilimitado y la acumulación del capital económico del mercado*. Latouche propone el concepto de *feliz decrecimiento* como una *utopía concreta* que, al criticar el progreso como crecimiento exponencial, apoya el concepto de desarrollo sostenible. Propone como alternativa al consumismo descontrolado de las sociedades capitalistas, comunidades descentralizadas, autosuficientes, caracterizadas por el uso de recursos renovables, la ética de la no violencia y la sencillez. Y es interesante ver cómo el propio Latouche en su último libro (Latouche, 2020) relee y comenta la encíclica *Laudato Si'* del Papa Francisco, subrayando los pasajes en los que hace una crítica cercana al capitalismo y al consumismo excesivo, que han producido efectos destructivos, porque están erosionando los recursos del planeta. En este sentido, la encíclica del Papa se puede leer como un sentido grito de dolor por el planeta, porque en ella expresa una gran preocupación por las generaciones más jóvenes que necesitan tener perspectivas de

futuro. Como sostiene Latouche “[...] in *Laudato Si* c’è una visione esatta della crisi ecologica, una diagnosi lucida della situazione, un’analisi approfondita delle sue cause, un’indicazione dei responsabili e una proposta di rimedi”⁸ (Latouche, 2020).

Francisco, muy acertadamente, subraya que es necesario mantener un equilibrio *entre antropocentrismo y ecocentrismo*, porque se ha producido un exceso de antropocentrismo que ha provocado los terribles desastres de la degradación ambiental: desregulación climática, pérdida de biodiversidad, nocividad de los plaguicidas, contaminación, océanos, destrucción imprudente de las riquezas pesqueras:

Tutte queste dinamiche (crescita, appropriazione, depredazione, privatizzazione, sfruttamento) non favoriscono la capacità di vivere con sapienza, di pensare in profondità, di amare con generosità. I grandi sapienti del passato, in questo contesto, correrebbero il rischio di vedere soffocata la loro sapienza in mezzo al rumore dispersivo della informazione⁹. (Papa Francisco, 2015, párrafo 47)

Francisco critica un ecologismo superficial y sentimental, porque es necesario ser consciente de que existe un vínculo muy estrecho y constante entre crisis ecológica y crisis social.

Ma oggi non possiamo fare a meno di riconoscere che *un vero approccio ecologico diventa sempre un approccio sociale*, che deve integrare la giustizia nelle discussioni sull’ambiente, per ascoltare *tanto il grido della terra quanto il grido dei poveri*.¹⁰ (Papa Francisco, 2015, párrafo 49)

La pérdida del sentido de proporción entre antropocentrismo y ecocentrismo ha provocado no solo consecuencias dramáticas en la naturaleza, sino también indiferencia hacia los efectos sociales, lo que él llama "la globalización de la indiferencia": "La mancanza di reazioni di fronte a questi drammi dei nostri fratelli e sorelle è un segno della perdita di quel senso di responsabilità per i nostri simili su cui si fonda ogni società civile"¹¹ (Papa Francisco, 2015, párrafo 25).

El Papa Francisco preconiza una liberación de la lógica de las finanzas y el paradigma tecnocrático imperante y menciona algunas comunidades agrícolas y cooperativas que explotan las energías renovables.

La liberazione dal paradigma tecnocratico imperante avviene di fatto in alcune occasioni. Per esempio, quando comunità di piccoli produttori optano per sistemi di

⁸ “[...] in *Laudato Si*’ hay una visión exacta de la crisis ecológica, un diagnóstico claro de la situación, un análisis en profundidad de sus causas, una indicación de los responsables y una propuesta de remedio”. (N. d. T.)

⁹ “Todas estas dinámicas (crecimiento, apropiación, depredación, privatización, explotación) no favorecen la capacidad de vivir con sabiduría, de pensar profundamente, de amar con generosidad. Los grandes estudiosos del pasado, en este contexto, correrían el riesgo de ver asfixiada su sabiduría en medio del ruido dispersivo de la información”. (N.d.T.)

¹⁰ “Pero hoy no podemos dejar de reconocer que un verdadero enfoque ecológico siempre se convierte en un enfoque social, que debe integrar la justicia en las discusiones sobre el medio ambiente, para escuchar tanto el grito de la tierra como el grito de los pobres”. (N.d.T.)

¹¹ “La falta de reacciones ante estos dramas de nuestros hermanos y hermanas es un signo de la pérdida de ese sentido de responsabilidad hacia el prójimo sobre el que se funda toda sociedad civil”. (N.d.T.)

produzioni meno inquinanti, sostenendo un modello di vita, di felicità e convivialità meno consumistico¹². (Papa Francisco, 2015, párrafo 112)

En esta encíclica, que expresa una profunda tensión utópica, Francisco apela a un cambio antropológico real: las criaturas existen y están en una relación de interdependencia entre sí: "Ma non si può prescindere dall'umanità. Non ci sarà una nuova relazione con la natura senza un essere umano nuovo. Non c'è ecología senza un'adeguata antropología"¹³ (Papa Francisco, 2015, párrafo 118).

Para concluir, me gustaría, como dije, hacer una propuesta de utopía que sugiera una especie de *vida sobria, solidaria y colectiva*. En este período de reclusión forzosa, tuve largas discusiones sobre estos temas con mi esposo, un científico inmunólogo, un estudioso de la longevidad, quien me ofreció una comparación biológica fascinante. Si se reducen las calorías y se come menos, se vive más tiempo. Es decir, si te sometes a lo que, con un término técnico, se llama "restricción calórica", tu vida se vuelve más saludable y se alarga, mientras que si comes demasiado te vuelves obeso y no gozas de buena salud. Por eso se podría decir que la sociedad capitalista es una sociedad *obesa-bulímica*, una sociedad que predispone tanto a la *sobrealimentación* como a la *desnutrición*. Por tanto, existe un vínculo muy fuerte entre el sistema político-económico y la salud física y mental de las personas. En esta perspectiva, el concepto de *decrecimiento*, si se aplica al sistema político-económico, significa optimización de recursos, redistribución de la riqueza, pero también desde un punto de vista biológico, remodelación del organismo. Por otra parte, al excesivo individualismo de la sociedad capitalista, se contrapone en la propuesta de la **utopía sobria** la centralidad de lo colectivo, una sociedad que debe ser solidaria y fraterna, conceptos que también se encuentran en las encíclicas del Papa Francisco y sobre todo en "*Fratelli Tutti* (3 de octubre de 2020). En una sociedad integral eco-sostenible es importante enfatizar que existe una estrecha interdependencia entre todos los individuos y la naturaleza. El Papa Francisco nos invita a redescubrirnos en los ojos del *otro*, a sentirnos parte de un todo, ante un mundo que sigue fragmentándose, diseccionando la realidad en muchos pedazos minúsculos, con la inevitable consecuencia de hacernos sentir como átomos esparcidos por todo el universo. La encíclica de Francisco es el pegamento que junta los pedazos de un jarrón roto prematuramente. Un gesto revolucionario que nos devuelve a una dimensión antigua, cuando la palabra 'hermano' tenía un significado inmediatamente comprensible para cualquiera.

Sogniamo come un'unica umanità. Come viandanti fatti della stessa carne umana, come figli di questa stessa terra che ospita tutti noi, ciascuno con la ricchezza della sua fede o

¹² "La liberación del paradigma tecnocrático imperante de hecho ocurre en algunas ocasiones. Por ejemplo, cuando las comunidades de pequeños productores optan por sistemas de producción menos contaminantes, apoyando un modelo de vida, felicidad y convivencia menos consumista". (N.d.T.)

¹³ "Pero la humanidad no puede ser ignorada. No habrá nueva relación con la naturaleza sin un nuevo ser humano. No hay ecología sin una antropología adecuada". (N.d.T.)

delle sue convinzioni, ciascuno con la propria voce, tutti fratelli!¹⁴. (Papa Francisco, 2020)

Francisco profundiza en el vocabulario de la memoria y nos da una idea del hombre que hoy hay que redescubrir y salvaguardar, como las especies protegidas en los oasis creados por el hombre para evitar que el hombre mismo los destruya. El mensaje del Papa se refiere indirectamente a una hermandad universal que no solo mira la del hombre hacia el otro hombre, sino que, siguiendo las huellas del *Cantico di Frate Sole*, devuelve al ser humano al diálogo con la naturaleza porque la relación entre el hombre y la naturaleza es indispensable para la armonía de la vida. Durante más de un año, la pandemia nos ha puesto frente a un espejo que nos muestra un punto de no retorno al que hemos arribado, sin ni siquiera darnos cuenta. El engaño de la omnipotencia, que a menudo guía nuestras elecciones, nos ha hecho olvidar una ley fundamental: solo avanzamos juntos, solo si no nos pisamos el uno al otro.

Abbiamo bisogno di uscire da noi stessi, perché abbiamo bisogno gli uni degli altri. La pandemia ci ha fatto comprendere che nessuno si salva da solo. Il ‘si salvi chi può’ si tradurrà rapidamente nel ‘tutti contro tutti’ e questo sarà peggio di una pandemia. Nelle tempeste che stiamo attraversando non ci salverà l’isolamento, non ci salveranno la corsa a rafforzare gli armamenti e ad erigere muri, non ci salverà l’idolatria del denaro, né il consumismo. La via che il Cielo indica al nostro cammino è la via della pace. Essa chiede, soprattutto nella tempesta, di remare insieme dalla stessa parte ¹⁵. (Papa Francisco, 2021)

Referencias bibliográficas

- ABENSOUR, Miguel, 2000, *L’utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka.
- BATTISTI, Francesco Maria, 2003, “Utopia e Guerra” in *Dall’Utopia all’Utopismo Percorsi tematici*, a cura di Vita Fortunati, Adriana Corrado, Raymond Trousson, Napoli, CUEN.
- BAUMAN, Zygmunt, 2017, *Retroutopia*, Bari, Laterza.
- BAUSI, Francesco, 2008, “Tensions utopiques dans la culture florentine entre Quattrocento et Cinquecento” in *Histoire transnationale de l’utopie littéraire et de l’utopisme*, coordonnée par Vita Fortunati e Raymond Trousson, avec la collaboration de Paola Spinozzi, Paris, Champion.
- BUBER, Martin, 2009, *Sentieri in Utopia. Sulla comunità*, Genova-Milano, Marietti.
- CACCIARI, Massimo, PRODI, Paolo, 2017, *Occidente senza utopie*, Bologna, Il Mulino.

¹⁴ “Soñamos como una sola humanidad. ¡Como viajeros hechos de la misma carne humana, como hijos de esta misma tierra que nos acoge a todos, cada uno con la riqueza de su fe o convicciones, cada uno con su propia voz, todos hermanos!”. (N.d.T.)

¹⁵ “Necesitamos salir de nosotros mismos, porque nos necesitamos los unos a los otros. La pandemia nos ha hecho comprender que nadie se salva solo. El ‘salvar a los que puedan’ se traducirá rápidamente en ‘gratis para todos’ y esto será peor que una pandemia. En las tormentas que atravesamos no nos salvará nuestro aislamiento, no nos salvará la carrera por fortalecer los armamentos y erigir muros, ni nos salvará la idolatría del dinero, ni el consumismo. El camino que el cielo indica a nuestro camino es el camino de la paz. Pide, especialmente en la tormenta, remar juntos del mismo lado”. (N.d.T.)

- CUMMINGS, Brian, 2013, "Freedom, Suicide, and Selfhood, Montaigne, Shakespeare, Donne" in *Mortal Thoughts: Religion, Secularity, and Identity in Shakespeare and Early Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- FORTUNATI, Vita, 2008, "Utopia" in *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, coordonnée par Vita Fortunati et Raymond Trousson, avec la collaboration de Paola Spinozzi, Paris, Honoré Champion, Paris, 2008, pp.81-96.
- _____, Vita, 2015 "Campi di energia utopica nel Rinascimento italiano", *Morus* vol.10.
- _____, Vita e FRANCESCHI, Claudio, 2011, "The Quest for Longevity and The End of Utopia", in *Discourses and Narrations in the Biosciences*, ed. Paola Spinozzi and Brian Hurwitz, Goettingen, V&R Unipress, pp. 183-197
- _____, Vita, FRANCESCHI, Claudio, 2011, "Zerbi, Cornaro e Bacone: una rivisitazione delle concettualizzazioni sulla vecchiaia / longevità nel rinascimento", in *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*, Herausgegeben von Klaus Bergdolt und Manfred Pfister, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, pp. 117-134
- GIRARDI, Luca, 2020, "Il contesto storico e culturale dell'Utopia di Thomas More" in Thomas More, *Utopia*. Introduzione di Roberto Mordacci, traduzione e apparati di Luca Girardi, Milano, Mimesis, p. 437
- LATOUCHE, Serge, 2008, *Breve trattato sulla decrescita serena*, Torino, Bollati Boringhieri.
- _____, Serge, 2011, *Come si esce dalla società dei consumi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- _____, Serge, 2011, *Per un'abbondanza frugale. Malintesi e controversie sulla decrescita*, Torino, Bollati Boringhieri.
- _____, Serge, 2020, *Come reincantare il mondo. La decrescita e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MACDONALD, Michael and Murphy Terence R. 1990, *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, Oxford, Clarendon Press.
- MCCUTCHEON, Elizabeth, 1975, "Denying the Contrary: More's use of Litotis in the Utopia", in Thomas More, *Utopia*, New York, A Norton Critical Edition.
- MORDACCI, Roberto, 2020, *Ritorno a Utopia*, Bari, Laterza, p. IX.
- MILLER, Clarence, 2001, "Introduction" a Thomas More, *Utopia*, New Haven, CT, Yale University Press.
- MORE, Thomas, *Utopia*, 1965, translated with an introduction by Paul Turner, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- _____, Thomas, *Utopia*, 2001, translated and with an introduction by Clarence Miller, New Haven, CT, Yale University Press.
- _____, Thomas, *Utopia*, 2020, Introduzione di Roberto Mordacci, traduzione e apparati di Luca Girardi, Milano, Mimesis.
- MORO, Tomás, *Utopía*, 1996, Trad. Emilio García Estébanez, Madrid, Teknos.
- MOYLAN, Tom, 2021, *Becoming Utopian: The Culture and Politics of Radical Transformation*, London/New York: Bloomsbury Academic, 2021.

- PAPA FRANCISCO, 2021, *Viaggio Apostolico di sua Santità Francesco in Iraq*, Roma, Editrice Vaticana, http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2021/march/documents/papa-francesco_20210306_iraq-incontro-interreligioso.html
- _____, 2020, *Fratelli Tutti*, Roma, Editrice Vaticana, http://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html
- _____, 2015, *Laudato Si*, Roma, Editrice Vaticana, http://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html
- SPINOZZI, Paola, 2016, “*Acerba illa vita velut carcere atque aculeo*. Health or Death in More’s *Libellus vere aureus*: Early Modern Thought and Contemporary Debate” *Utopian Studies*, vol.27, No.3, pp. 586-600.
- STOLBERG, Michael, August 2007, “Active Euthanasia in Pre-modern Society,1500-1800: Learned Debates and Popular Practices”, *Social History of Medecine*, no.2.
- WEGNER, Phillip E.,2020, *Invoking Hope: Theory and Utopia in Dark Times*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Cartografías de utopía, o cómo leer un mapa de un no-lugar en la modernidad temprana

CAROLINA MARTÍNEZ

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de San Martín
carolina.martinez@unsam.edu.ar

Fecha de recepción: 7 de abril de 2021 - Fecha de aceptación: 30 de abril de 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p21-37>

Resumen: El artículo indaga sobre la presencia de imágenes cartográficas en relatos de viaje imaginarios producidos en la modernidad temprana europea. Para ello analiza los mapas que acompañaron las ediciones de 1516 y 1518 de *Utopía*, la versión realizada por Abraham Ortelius hacia 1595 y aquel incluido en la *Histoire du Grand et Admirable Royaume d'Antangil*, publicada en la ciudad francesa de Saumur en 1616. El texto reconfirma que, más allá del carácter imaginario o mimético de cualquier mapa, es el contexto enunciativo el que habilita su “correcta” lectura. A la vez, sostiene que tanto los mapas ficticios temprano-modernos cuanto el género utópico fueron ejercicios de extrañamiento representativos del período en cuestión.

Palabras clave: utopía – mapa – no-lugar – cartografía – modernidad temprana – Antangil

Cartographies of Utopia, or How to Read a Map of Nowhere in the Early Modern Period

Abstract: This article examines the presence of cartographic images in a set of imaginary travel accounts produced in early modern Europe. In order to do so, it analyzes the maps included the 1516 and 1518 editions of *Utopia*, the map of Utopia done by Abraham Ortelius in 1595 and the map included in the *Histoire du Grand et Admirable Royaume d'Antangil*, published in the French city of Saumur in 1616. The article reconfirms that, whether imaginary or mimetic in character, it is the map's enunciative context that enables its “correct” reading. At the same time, the article argues that both the early-modern fictional map and the utopian genre were the product of operations of estrangement representative of that historical period.

Key words: Utopia – Map – No Place – Cartography – Early Modern Period – Antangil

Introducción. Un mapa sobre un no lugar, o la cartografía al descubierto

Antes de que en 1992 Marc Augé popularizara el concepto de “no lugar” al proponer una antropología de la sobremodernidad,¹ el neologismo “utopía” (derivado del griego *οὐ*: “no” y *τόπος*: “lugar”, i.e. literalmente “no lugar”) había sido acuñado por Tomás Moro para describir “el mejor estado de una república” y, en contrapartida, observar críticamente aspectos de su propia realidad política y social.² La definición del término propuesta por Augé, quien llegó a señalar que “el no lugar es lo contrario de la utopía” pues “existe y no postula ninguna sociedad orgánica” (1992, 114), se distanciaba del significado que Moro le había atribuido originalmente. A diferencia de Augé, para quien los “no lugares” son espacios de tránsito provisionales y efímeros que permiten la circulación acelerada de personas y bienes (1992, 84),³ para Moro, más allá de presentarse al lector como el topónimo de un lugar concreto (i.e. la isla de Utopía), el término “utopía” era, ante todo, un espacio textual o “ficción poética” desde donde imaginar una sociedad otra (Marin, 1993, 209).

En su esfuerzo por diferenciar sus “no lugares” del neologismo de Moro, Augé redujo la complejidad del opúsculo moreano a la postulación de una “sociedad orgánica”, cuando lo cierto es que *Utopía*, tal como fue escrita en 1516, es más que eso. Por un lado, la obra se encuentra atravesada por discusiones políticas, sociales, religiosas, culturales, estéticas y morales que trascienden lo que su propio título sugiere. Por el otro, la estructura y paratextos (i.e. mapas, cartas, alfabetos y poemas incluidos dentro de las primeras ediciones)⁴ del *libellus aureus* componen, junto con el término “utopía”, un entramado lógico vinculado con el horizonte de la expansión marítima europea, los criterios de autenticación de un relato en la modernidad temprana y las nociones de espacio, distancia y representación.

Estas variables también permearon las estructuras de los relatos de viaje de tipo utópico posteriores que, al igual que *Utopía*, se escudaron detrás de las noticias fragmentarias de los viajeros ultramarinos, de las teorías heredadas de la antigüedad clásica y de un conjunto determinado de paratextos para crear un “efecto de realidad” y, en consecuencia, presentarse como narraciones verosímiles (Marin, 1973).⁵ En relación

¹ Nos referimos específicamente a su obra *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, publicada en Francia en 1992.

² La obra de Moro se publicó en latín bajo el título: *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*.

³ Para Augé, son “no lugares” “los habitáculos móviles llamados ‘medios de transporte’ (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados...” (1992, 84). En este sentido, incluye tanto “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (41). El “no lugar” se opone, entonces, “al concepto sociológico de lugar, asociado a Mauss y toda una tradición etnológica con el de cultura localizada en el tiempo y en el espacio (40).

⁴ Los paratextos presentes en las primeras ediciones de *Utopía* han sido estudiados en detalle por Carlo Ginzburg (2002, 7).

⁵ En el caso particular de la obra de Moro, Marin señala: “De tal forma, toda una red de indicios y de señales son dispuestos para anclar el relato en la historia, para hacer de ese relato el fragmento desprendido de otro relato no dicho, exterior al libro que leemos, pero cuya presencia, fragmentaria en esas páginas, lo valida como pura y

con este último punto, del conjunto de imágenes y escritos publicados junto con el texto principal, interesa particularmente la inclusión de mapas o lo que podría llamarse la cartografía de utopía, pues la creación de imágenes cartográficas apócrifas (i.e. mapas de lugares inexistentes) en un período en el que aún quedaban por explorar y cartografiar grandes superficies del orbe terrestre permite reflexionar no solo sobre los recursos a disposición del relato utópico para presentarse como una narración verídica sino sobre el mapa como dispositivo para hacer ver y creer en el mundo que se describe.

A través del examen de una selección de imágenes cartográficas e información geográfica sobre no-lugares, tales como los mapas que acompañaron las ediciones de 1516 y 1518 de *Utopía*, el mapa de la isla de Utopía realizado por Abraham Ortelius hacia 1595 y aquel incluido en la *Histoire du Grand et Admirable Royaume d'Antangil*, publicada en la ciudad francesa de Saumur en 1616, el presente artículo tiene por objetivo caracterizar las “cartografías de utopía”, o producción de mapas sobre lugares a sabiendas imaginarios en la modernidad temprana europea. A la vez, aproximarse a los modos posibles de leer o interpretar la confección de mapas de no-lugares en el período señalado supone reflexionar sobre el *status* de cualquier imagen cartográfica, sea de carácter mimético o imaginario.⁶ En este sentido, el artículo indaga en torno a la producción de imágenes cartográficas sobre no lugares al tiempo que reflexiona sobre el mapa como objeto cultural *per se*. En función de los objetivos señalados, en los siguientes tres apartados serán analizados: el papel de la cartografía en la consolidación de una imagen renovada del orbe terrestre; la relación del mapa de Utopía (1516) con el auge de la expansión marítima europea; y el mapa del Reino de Antangil (1616) en el contexto de las expediciones holandesas a Lejano Oriente a comienzos del siglo XVII. Resta señalar que, tanto en las reflexiones finales como a lo largo del artículo, el foco estará colocado tanto en los contextos enunciativos en los que circularon los mapas como en las operaciones intelectuales detrás de su producción.

La consolidación de una nueva imagen del mundo en la cartografía moderna: la autoridad del mapa y el lugar de lo desconocido

En los siglos XVI y XVII, la cartografía tuvo un papel decisivo en el proceso de consolidación de una nueva imagen del mundo, pues además de proponerse informar sobre lugares y acontecimientos hasta entonces desconocidos, su iconografía expresó las consecuencias que la expansión transoceánica europea tuvo en las formas de representar el orbe terrestre. La posibilidad de “capturar” en una imagen única y ordenada el mundo en ciernes, el reemplazo de la geografía clásica por una geografía “moderna” que

simple explicación de los hechos pasados, como recopilación e inscripción de esos hechos. A ese ‘efecto de realidad’, contribuye la carta-prefacio que Moro escribe a Pierre Gilles [...]’ (1973, 60). Todas las traducciones de este artículo han sido realizadas por la autora.

⁶ El término imágenes cartográficas de carácter “mimético” refiere a aquellas donde hay un intento deliberado de trazar una correspondencia entre el mapa y su referente empírico, como si a partir de una serie de operaciones matemáticas el primero fuese la representación a escala de lo segundo. En términos de Carla Lois, “en las acepciones más técnicas de cartografía (que, por cierto, son las más difundidas y aceptadas en el sentido común contemporáneo), el mapa es una representación a escala de la superficie terrestre o parte de ella. Esa superficie terrestre alude a un espacio físico concebido como el lugar donde se encuentran los objetos y en el que los eventos que ocurren tienen una posición y una dirección relativas, con tres dimensiones lineales” (2015, 7).

incorporaba los nuevos descubrimientos y la secularización de la imagen del mundo, que pasó de la representación de lo espiritual a una representación del espacio basada en la geometría euclidiana, se constatan entre los hitos o transformaciones más relevantes atravesados por la cartografía en el Renacimiento.⁷

A la vez, en un contexto de ampliación del mundo conocido, el mapa, en su formato moderno, devino un dispositivo útil para traducir en imágenes específicas la experiencia europea en ultramar (i.e. esto se observa, por ejemplo, en las actualizaciones que se realizaban sobre el padrón real cada vez que regresaba a Sevilla una embarcación con noticias de ultramar). Su proclamada eficacia otorgó al mapa un halo de autoridad que, tal como veremos a lo largo del presente artículo, fue aprovechada por el género utópico para autenticar lo narrado a través de un soporte visual que no necesariamente se correspondía con una realidad empírica exterior. Al respecto, en sus reflexiones sobre las imágenes cartográficas de lugares imaginarios, el filósofo francés Gilles A. Tiberghien ha señalado:

La autoridad del mapa es tal que, en la mente de la mayoría, su trazo alcanza para autenticar la existencia de la localidad, país o isla que allí aparecen. Y, tal vez a la inversa, creemos, sin ser del todo conscientes, que todo lo que existe debe, al menos en principio, poder encontrarse en un mapa. Este tipo de creencia confiere al mapa un alto tenor de verdad y, por lo tanto, refuerza aquellas falsificaciones que exhibían las “pruebas” esperadas de su supuesta autenticidad. (2017, 291)

A la creencia temprano-moderna en el carácter mimético del mapa debe agregarse que, por varios siglos, el conocimiento incompleto que se tuvo del mundo dejó el campo libre a la especulación. En ocasiones, coexistieron en un mismo mapa figuras de espacios conocidos con territorios de los que se tenían escasas noticias, cuando no eran directamente inexistentes o el resultado de hipótesis legadas del saber clásico. Los mapas que aun en el siglo XVII presentaban a California como una isla, aquellos que incluían una desconocida tierra austral incógnita o quinto continente en los confines del hemisferio sur, o las imágenes cartográficas que a fines del siglo XVI figuraban al Polo norte constituido por cuatro islas ubicadas en torno de una montaña imantada, son algunos de los casos más relevantes. Pero, además, la imagen incompleta del mundo (paradójicamente gestada por la propia exploración), habilitó la creación deliberada de una cartografía del no lugar. La inclusión de un mapa de Utopía en las ediciones de 1516 y 1518 de la obra, la confección de un mapa de la isla realizado por Abraham Ortelius a fines de ese siglo y la presencia de un mapa del supuesto reino de Antangil en el relato publicado en 1616 que lleva su nombre son, en este sentido, la clara expresión de esta tercera variante.

Fue posible cartografiar tanto lugares existentes cuanto inexistentes debido a que, en principio, todo mapa ofrece el mismo soporte de representación, tanto para los espacios explorados cuanto para los desconocidos, y aun para los imaginados (Martínez, 2020, 33).⁸ La validez o autoridad depositada en estos mapas dependió, no obstante, de que las

⁷ Un análisis detallado de los cambios y continuidades de la cartografía del Renacimiento respecto del período anterior puede encontrarse en Woodward (1996; 2007).

⁸ Véase en especial la primera sección del artículo, que se detiene sobre estas cuestiones en relación con territorios que se creía existentes, tales como la Tierra Austral incógnita en la modernidad temprana.

partes involucradas (i.e. cartógrafos y lectores) convinieran en que el conjunto de líneas y puntos trazados sobre una superficie plana traducía un referente empírico externo.⁹ En el caso particular de los mapas de Utopía, del inexistente Reino de Antangil o, en términos generales, de cualquier lugar imaginario, resulta de interés que, al margen de cualquier pacto, la falta de un referente empírico (inherente a su condición de no lugar) deja al descubierto la naturaleza del acto cartográfico en la medida en que el mapa no puede presentarse como la reducción a escala de un “afuera” (Musset, 2018, 122).¹⁰ En este sentido, es en las representaciones de un mundo imaginario que se manifiesta, más que en cualquier otro mapa, el componente constructivo y creativo del acto cartográfico, o lo que sería su lógica misma (Jacob, 1992, 360).

El mapa de la isla de Utopía (1516) en el auge de la expansión marítima europea

Uno de los efectos más visibles de la expansión transoceánica europea iniciada en la segunda mitad del siglo XV fueron las tensiones entre el legado clásico y la experiencia moderna, que en ocasiones llevó a la revisión de presupuestos hasta entonces incontestables. En lo que refiere específicamente al saber geográfico, el hallazgo de un “nuevo mundo” desconocido por los Antiguos, la comprobación de que las zonas tórrida y fría eran habitables o la constatación de que la Tierra era navegable por todas partes, llevaron a una toma de distancia del saber clásico, que siguió siendo reconocido, pero también evaluado respecto de sus aportes. La percepción de este distanciamiento por parte de los humanistas se manifiesta en el mapa introductorio realizado por el cosmógrafo flamenco Abraham Ortelius para integrar el *Parergon, sive Veteris Geographiae aliquot Tabulae* o atlas del mundo antiguo, que desde 1579 se incluyó como suplemento del *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) y, a fines de ese siglo, devino una obra por derecho propio. En la opinión de Jean-Marc Besse:

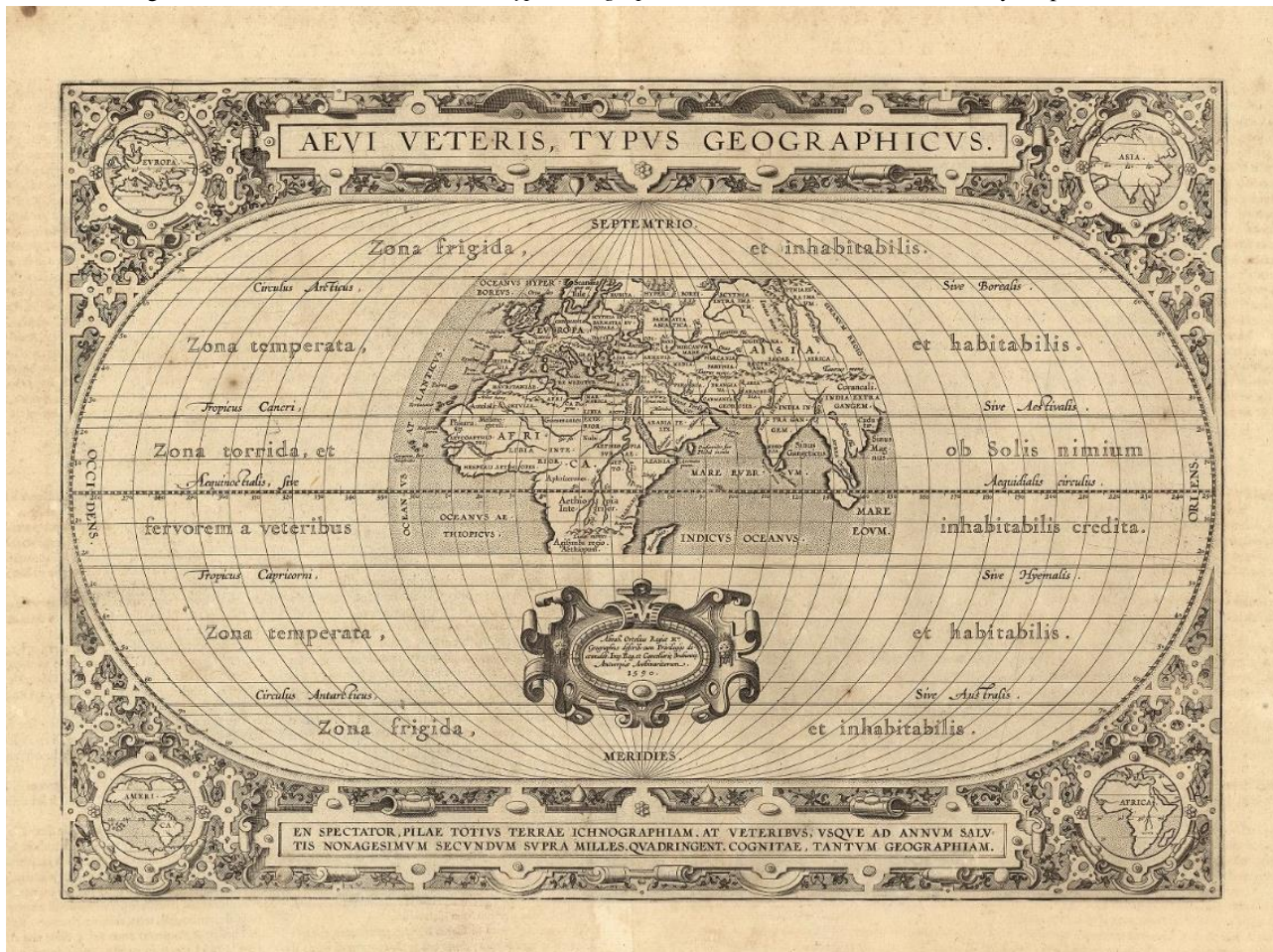
⁹ La potencia de este “pacto” ha sido tal que, según ha señalado Carla Lois a partir de las reflexiones de Bruno Latour, “la ficción del mapa se transforma en mundo natural sin que casi advirtamos ni veamos las operaciones que utiliza para ello” (Lois, 2015, 6). Para Christian Jacob, la autoridad depositada en los mapas también depende del contexto de enunciación (Jacob, 1992, 465).

¹⁰ Alain Musset advierte sobre la imposibilidad de pensar que el signo *es* la cosa (o, para el caso, que el mapa es el territorio) al señalar que “ninguna representación del espacio real nunca podrá alcanzar la realidad ni convertirse en realidad”. Esta aseveración atañe tanto a los mapas “reales” como a los imaginarios. A la vez, aclara que “la percepción y la representación del mundo material (la ‘realidad’) dependen de los procesos cognitivos y las prácticas simbólicas que dominan cada cultura, y dentro de una cultura específica, dentro de cada grupo social”, por lo que aun si esa realidad exterior fuese representada, estaría determinada culturalmente. Véase también: Desbois, Gervais-Lambony, Musset (2016, 243).

Cartografías de utopía, o cómo leer un mapa de un no-lugar en la modernidad temprana

El mapa publicado por Abraham Ortelius en 1590 bajo el título de *Aevi veteris, typus geographicus*, puede ser considerado no solamente una teatralización ejemplar de la ruptura con el saber geográfico antiguo, sino también como una reflexión sobre el lugar del saber en el seno de la nueva visión del globo terrestre. Nos permite observar de forma precisa la operación hermenéutica por la cual los cartógrafos del siglo XVI se apropiaron del legado de los Antiguos poniéndole distancia a la vez [...]. (Besse, 2005, 149)¹¹

Fig. 1. Abraham Ortelius, *Aevi veteris, Typus Geographicus*, Amberes, 1609. David Rumsey Map Collection.



Según Besse, la imagen (Fig. 1) busca dar cuenta de la importancia de la expansión transoceánica europea ya que “entre el centro y los márgenes se despliega con exactitud el espacio de los descubrimientos modernos”. Ese intervalo fue también el espacio de la utopía (Martínez, 2019, 251). En efecto, en 1516 Moro concibió un no lugar que, paradójicamente, ubicó a una distancia específica de la sociedad de la que era originario. Aquella distancia, determinada por el trayecto entre un punto A y un punto B en un espacio y tiempos determinados, era la del viaje que separaba a Utopía de Inglaterra y, en última instancia, la de todas las navegaciones transoceánicas europeas. A lo largo del relato, son muchos los recursos empleados por Moro para hacer creíble el desplazamiento o viaje. Se destacan particularmente la identidad del protagonista (i.e. Rafael Hitlodeo es un navegante portugués), las informaciones incluidas sobre los viajes

¹¹ Véase también Besse (2003, 27).

de Vespucio (sobre los que se habían hechos varias ediciones en el período en el que Moro escribe la obra), el mapa (en sus dos versiones) incluido en las primeras ediciones de la obra y la descripción de las distintas regiones que el protagonista visita hasta llegar a Utopía.

Respecto de los dos mapas realizados sobre la isla, el primero, de autor desconocido, apareció en la edición de Lovaina realizada por Thierry Martens en 1516 (Fig. 2).¹² El segundo, atribuido a Ambrosius Holbein,¹³ fue incluido en la edición de Basilea realizada por Johann Froben en noviembre de 1518.¹⁴ En el mapa de 1516, de confección más sencilla que aquel de 1518, la distancia entre la isla y el espectador pareciera estar representada por dos grandes barcos que, simbolizando las navegaciones marítimas europeas, aparecen como intermediarios del pasaje entre el “aquí” (i.e. la Inglaterra de Enrique VIII, o de forma más general la Europa de comienzos del siglo XVI) y el “allí” (i.e. una república ideal ubicada en la isla de Utopía). En esta imagen, el arte de navegar aparece como un elemento crucial para la realización de la experiencia utópica, más allá de que en el caso de *Utopía* tanto la navegación como el mapa conduzcan hacia un no lugar.

¹² Aún falta un estudio detallado de ambos mapas tal como el que recientemente Barbara Fuchs y Philip Palmer (2020) han realizado sobre la tipografía de los alfabetos utópicos publicados en las ediciones de Utopía de 1516, 1518 y 1424.

¹³ Hermano del más conocido grabador Hans Holbein.

¹⁴ Según señala Goodey, “dos de las tempranas ediciones de Utopía incluyeron grabados en madera de vistas cartográficas oblicuas de la isla. En la edición de Lovaina de 1516, ‘el reverso de la portada tiene un diseño de la isla de Utopía más simple y fiel al texto que aquel de la edición de Basilea de 1518’. La vista ornamentada de la isla y la costa contigua en la edición de Basilea está hecha por Ambrosius Holbein; el artista responsable por la talla de 1516 es desconocido” (1970, 21).



Figura 2. Mapa de Utopía incluido en la *editio princeps* de la obra (1516). Fuente: Bibliothèque Nationale de France.

En el caso del mapa de 1518 (Fig. 3), en cambio, los barcos continúan apareciendo como posibles intermediarios, pero se destaca en primer plano la figura de Hitlodeo quien, según la carta de Pierre Gilles incluida en la edición, “estaba describiendo exactamente lo que había visto” (Moro, 2014 [1516], 18). Efectivamente, el personaje de Hitlodeo, ubicado en el margen inferior izquierdo del mapa, apunta hacia la isla de Utopía mientras pareciera narrar al propio Moro las formas de organización político-económica de aquella república ideal. En esta versión del mapa, por su condición de testigo ocular, Hitlodeo ocupa un lugar destacado. Fuente de autoridad en las descripciones del Nuevo Mundo,¹⁵ el testimonio del testigo ocular adquirió un estatus de verdad ante la necesidad de crear un texto donde ninguno había existido antes

¹⁵ Vale recordar que, en su carta a Pierre Gilles, Moro sostiene que Utopía se encuentra en alguna parte del Nuevo Mundo. Según el futuro canciller de Inglaterra: “Olvidamos preguntar, y él olvidó decir, en qué parte del Nuevo Mundo queda Utopía. Lamento que se haya omitido este asunto, y estaría dispuesto a pagar una suma considerable por la información, en parte porque me avergüenza bastante ignorar en qué mar se sitúa la isla de la que tanto hablo, y en parte porque hay muchos entre nosotros, y, en particular, un hombre devoto, teólogo de profesión, que arde en deseos extraordinarios de visitar Utopía” (Moro, 2014 [1516], 23). Véase Martínez (2017, 137-152).

(Pagden, 1993, 54).¹⁶ En la escena representada, el acceso a Utopía está doblemente mediado. Por un lado, la isla, que aparece en un segundo plano,¹⁷ es visitada por los mismos dos grandes barcos (ahora invertidos) que rodeaban las costas de la isla en el mapa de 1516. Por el otro, es posible “ver” Utopía a través de la descripción realizada por Hitlodeo. El mapa de 1518 borra los “filtros narrativos de dudosa fiabilidad” en la medida en que, con la presencia del sabio portugués, crea la ilusión de un acceso visual inmediato e invita al lector a “olvidar el papel mediador de las palabras” (Padrón, 2007, 269).



Figura 3. Mapa de Utopía incluido en la edición de noviembre de 1518. Fuente: Biblioteca Nacional de Portugal.

A la vez, la inclusión de un mapa ficticio en el que aparece representado el testigo de una sociedad inexistente permitió a Moro subrayar la fragilidad de ambos criterios de

¹⁶ Pagden explica que la ‘autopsia’, categoría utilizada en la retórica clásica, apelaba a la autoridad del testigo ocular. Es decir, al entendimiento privilegiado que aquellos presentes en un acontecimiento tenían sobre aquellos que solo habían leído o escuchado hablar de él (1993, 51). En el contexto del “descubrimiento” del Nuevo Mundo, la autopsia se volvió un recurso indispensable para describir la novedad americana.

¹⁷ Se incluyen en la versión de 1518 los topónimos del río Anhidro y la ciudad de Amauroto.

autoridad: ni el mapa representa una realidad empírica exterior, ni puede confiarse en la veracidad de lo narrado por un testigo ocular. Paradójicamente, el relato es creíble por basarse en ambas variables. Por un lado, puede creerse en la existencia de Utopía porque “en nuestros días se descubren toda clase de tierras que los viejos geógrafos nunca mencionaron” (Moro, 2014 [1516], 19). Por el otro, en una de las cartas incluidas como paratexto, Gilles refrenda la autoridad de Hitlodeo al afirmar que el portugués “estaba describiendo exactamente lo que había visto de cerca, con sus propios ojos, y lo que durante mucho tiempo había experimentado en su propia persona” (Moro, 2014 [1516], 17). En relación con el carácter verosímil de ambos mapas debe agregarse, por último, que no se correspondían con las dimensiones de la isla descritas en el texto, sino que se ofrecían al lector como pruebas o “evidencia” de la veracidad de lo narrado (Padrón, 2007, 268). Sin duda, la discrepancia entre la información escrita y la imagen de Utopía presentada en ambas ediciones reforzó aún más el carácter lúdico de la obra (Wooden, 1978, 157), pues si el mapa de la isla era a primera vista verosímil,¹⁸ su autenticidad era puesta en duda dentro del mismo texto.¹⁹

En cuanto a las cartografías de utopía, resta analizar el mapa realizado por Abraham Ortelius e impreso en Amberes hacia 1595 (Fig. 4).²⁰ El cartógrafo flamenco dedicó esta singular carta a su amigo Johannes Matthaëus Wacker von Wackenfels, consejero de su majestad imperial y canciller del Obispo de Breslau. Más allá de haberse impreso en el mismo tamaño que otros de sus mapas, la carta de Utopía realizada por Ortelius no fue incluida en ediciones posteriores de su *Theatrum Orbis Terrarum* (1570). Se trató, antes bien, de una versión destinada al divertimento de un reducido círculo de amigos humanistas dentro de los que se encontraba el propio Wackenfels. Interesa aquí que, a diferencia de los grabados anteriores, el mapa de Ortelius se separaba por primera vez del texto, al que sin embargo quedaba ligado a través del título y la presencia de los topónimos referidos por Moro en su obra. En el cartucho ubicado en el margen inferior derecho del mapa, Ortelius invitaba al espectador a observar el feliz reino de Utopía:

Al espectador. Observa las maravillas del mundo, contempla el reino feliz. ¡El mundo no tiene otro que sea mejor o más hermoso! Esta es la Utopía, baluarte de la paz, centro del amor y la justicia, mejor puerto y buena costa, admirada por otras tierras, honrada por aquellos que saben por qué, este, más que ningún otro lugar, ofrece una vida feliz. Para Johannes Matthaëus Wacker von Wackerfelds; narrado por Rafael, descrito por Moro y publicado por Abraham Ortelius. Disfrútalo y que estés bien.²¹

¹⁸ La similitud de ambos mapas con aquellos exhibidos en los islarios publicados en el mismo período refuerza su carácter verosímil (Lestringant, 2002, 259).

¹⁹ Tanto Wooden como Goodey (1970) han señalado las discrepancias entre el mapa grabado en las primeras ediciones de la obra y la información sobre la isla contenida en ella.

²⁰ El título del mapa indicaba: “VTOPIÆ | TYPVS, EX | Narratione Raphaelis Hythlodæi, | Descriptione D. Thomas Mori, | Delineatione Abrahami Ortelij” (Mapa de Utopía según el relato de Rafael Hitlodeo, los escritos de Tomás Moro y el diseño de Abraham Ortelius). Actualmente solo se conoce una copia del mapa (comprada por la *King Bedouin Foundation* y conservada en el Plantin-Moretus Museum de Amberes), aunque es probable que en la época se hayan hecho doce.

²¹ “AD SPECTATOREM. | En tibi delicias mundi: regne ecce beata! | Queis melius, queis nil pulchrius orbis habet. | Hæc illa Utopia est; arx pacis; nidus Amoris, | Justitiæ, ac summi portus et ora bonj. | Lauda alsias terras: istanc cole qui sapis. Isto | Vel nulla fixa est Vita beata loco. | I.M.W. à W.f. | Lustravit Raphael: Descripsit Morus: Abrahamus | Edidit Ortelius. Tu fruere atque vale”. Fue Matthaëus Wacker, su destinatario, quien sugirió

La confección de esta carta de Utopía, aislada del texto que le diera su nombre, invita a reflexionar nuevamente sobre la naturaleza del mapa. En el caso de Ortelius, su creación prescinde no solo de la realidad geográfica que en principio representa sino del escrito sobre el que, en última instancia, el cartógrafo flamenco basa su “puesta en escena” cartográfica. Así, el mapa deja de actuar como paratexto, abandona su tarea de validar el relato para convertirse en una pieza individual y, por lo tanto, única. El “efecto de verdad” se diluye fuera de un contexto enunciativo específico, al tiempo que, tal como ha señalado Jacob, deja al descubierto la naturaleza del acto cartográfico (1992, 15, 136).



Figura 4. Mapa de Utopía hecho por Abraham Ortelius hacia 1595.

El mapa del Reino de Antangil (1616): viejos recursos, nuevos contextos

Un siglo después de la *editio princeps* de *Utopía*, se publicó en Francia la *Histoire du Grand et Admirable Royaume d'Antangil (Historia del gran y admirable Reino de Antangil)*,²² actualmente considerada la primera utopía escrita en lengua francesa y la primera en situar una sociedad ideal en la Tierra Austral Incógnita o quinta parte del

a Ortelius el nombre de las cincuenta y cuatro ciudades de la isla, que se correspondían con los nombres de sus amigos o conocidos.

²² Su título completo fue *Histoire du grand et admirable royaume d'Antangil. Incogneu jusques à présent à tous Historiens et Cosmographes: composé de six vingt Provinces très belles et très-fertiles. Avec la description d'icelui, & de sa police nompareille, tant civile que militaire. De l'instruction de la jeunesse. Et de la religion. Le tout compris en cinq livres.*

mundo.²³ Se conocen del autor solo sus siglas (I.D.M.G.T.) y si bien los datos de publicación permanecen ocultos por un falso pie de imprenta, se sabe que la obra fue editada *in-octavo* por Thomas Portau en la ciudad protestante de Saumur, Francia, hacia 1616 (Van Wijngaarden, 1932; Cioranescu, 1963). La sociedad ideal de Antangil es descrita en el marco de una entrevista entre un viajero francés y el embajador del reino en la ciudad de Bantam, en Java la grande (hoy Indonesia) hacia 1598. Dividido en cinco partes, el libro proporciona la ubicación geográfica del reino, describe su flora y fauna, la organización del gobierno, la justicia, la religión y la enseñanza, así como la conformación de su ejército. A los fines del presente artículo, interesa aquí que la historia de Antangil fue publicada junto a un mapa y un índice topográfico desplegable, ubicados en las primeras páginas del libro.²⁴

En el mapa desplegable (Fig. 5), titulado “El gran reino de Antangil” (“*Le Grand Royaume d’Antangil*”), es posible reconocer la isla con un volcán y faro que se describe al comienzo del texto y las montañas que actúan como límite natural en el extremo sur del reino (dibujadas en el margen superior del mapa). A la vez, cada ciudad de Antangil cuenta con un número, que se corresponde con uno de los nombres de la lista desplegable de topónimos inserta después del mapa. El detalle con el que está elaborado el mapa llama particularmente la atención y su autoría constituye, hasta hoy, una incógnita. Si se observa el inventario de publicaciones realizadas por Portau, además de la historia de Antangil, solo uno de los libros editados se corresponde en términos generales con el género del relato de viajes, pero, a diferencia del libro en cuestión, no contiene imágenes.²⁵ Por lo pronto, solo es posible afirmar que tanto el mapa cuanto la lista de topónimos fueron pensados como parte integral del libro y no agregados en el proceso de edición, como sucedió en el caso de los mapas de Utopía. Así lo afirma el narrador en el capítulo III del libro, donde sostiene que: “hay muchas islas placenteras y fértiles de diversas formas y tamaños, cuyos nombres pueden conocerse en el mapa inserto al comienzo del libro” (I.D.M.G.T, 1616, 5-6).

En el “Listado de los principales lugares, tanto ciudades como ríos, del gran Reino de Antangil” (“*Table des lieux principaux tant des villes que rivières du grand Royaume d’Antangil*”) (Fig. 6) aparecen enumerados ciento veintinueve lugares, entre los que se cuentan islas, golfos, ríos y ciudades. El “efecto de realidad” se manifiesta en la utilización de léxico malayo y javanés que, según Frank Lestringant, había sido incluido por el Almirante Jacob Corneliszoon van Neck en el diario de su viaje a Java la Grande, realizado entre 1598 y 1599 (2004, 455) (Martínez, 2019, 157). A su vez, la autoridad del mapa y su respectivo índice son reforzados por la inclusión de información “fáctica”

²³ Lestringant considera que la obra es la primera en situar una sociedad ideal en la Tierra Austral incógnita, pero sostiene que la primera utopía francesa fue, en realidad, *Alector ou le Coq*, publicada por Barthélemy Aneau en la ciudad de Lyon en 1560 (Lestringant, 2000, 281-283).

²⁴ El ejemplar de esta obra conservado en la sede Arsenal de la Biblioteca Nacional de Francia, carece del mapa y del índice topográfico que sí están incluidos en el ejemplar que se conserva en la Sala de Mapas y Planos de la misma biblioteca. Para un análisis detallado de ambos ejemplares, véase Martínez (2020).

²⁵ Se trata de *Histoire véritable de certains voyages périlleux & hazardeux sur la mer, auxquels reluit la justice de Dieu sur les uns, & sa miséricorde sur les autres: tres-digne d’estre leu, pour les choses rares & admirables qui y sont contenues*, publicada por Portau en la ciudad de Niort en 1599.

(también apócrifa), típicamente utilizadas por obras de este tipo para presentarse como relaciones auténticas. Según el protagonista, el reino se sitúa:

al Sur de la gran Java; su largo se extiende seis grados por debajo del Trópico de Capricornio, y por el Oeste hacia el Polo Antártico hasta el grado 50, lo que sería 22 grados en total, correspondiente a trescientas treinta leguas; su largo es un poco menos que cien, de forma tal que su figura es como un rectángulo, y tiene de diámetro sesenta mil leguas. (I.D.M.G.T, 1616, 1)²⁶

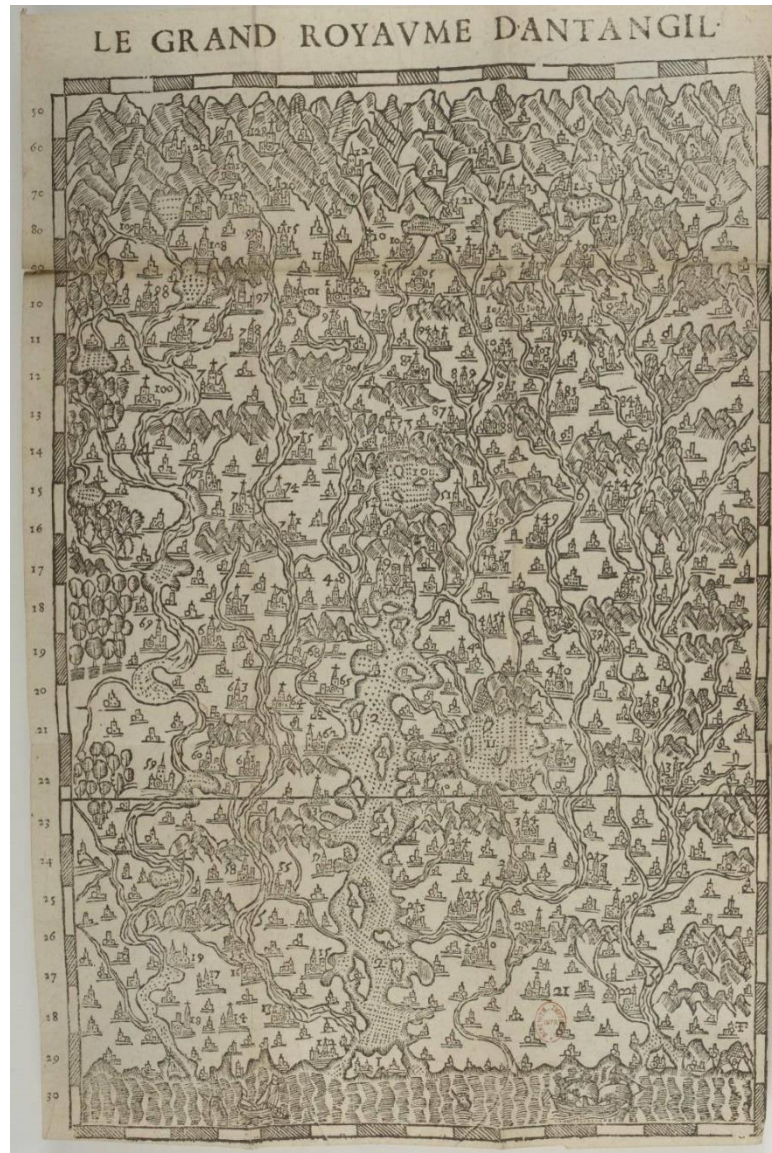


Figura 5. Mapa desplegable incluido en la primera edición de *Histoire du grand et admirable Royaume d'Antangil*, publicada en Samur por Thomas Portau en 1616. Fuente: Bibliothèque Nationale de France.

²⁶ Debe señalarse, sin embargo, que la inclusión del mapa del reino no necesariamente refuerza estas coordenadas, ya que además de los grados de latitud sur presentes en el margen izquierdo del mapa no hay referencia alguna a cualquier otro territorio que permita ubicar al reino de Antangil dentro de un espacio de representación mayor.

**Table des lieux principaux tant des villes que rivieres
du grand Royaume d'Antangil.**

1	L'Isle Corylée.	44	la ville de Bedyl.	87	la ville de Negribaix.
2	goulphe de Pachinquir.	45	la ville de Befan.	88	la ville de Papoda.
3	le fleuve Iarri.	46	la ville de Moulay.	89	la ville de Cabonady.
4	le fleuve Bachil.	47	la ville de Sarfi.	90	la ville de Soudacaya.
5	le fleuve Patigi.	48	la ville de Gyla.	91	la ville de Pondarra.
6	le fleuve Alagir.	49	la ville de Pifon.	92	la ville de Apy.
7	le fleuve Nochi.	50	la ville de Salyn.	93	la ville de Chinfin.
8	le fleuve Laury.	51	la ville de Darifé.	94	la ville de Paramoeda.
9	la grande ville de Sangil.	52	la ville de Dingyn.	95	la ville de Nuagia.
10	le lac de Bacico.	53	la ville de Iagava.	96	la ville de Malamata.
11	le lac de Namanga.	54	la ville de Pangan.	97	la ville de Sapy.
12	la ville de Bayacien.	55	la ville de Orip.	98	la ville de Sappy.
13	la ville de Pongacir.	56	la ville de Mado.	99	la ville de Daraberigo.
14	la ville de Neffa.	57	la ville de Oracaian.	100	la ville de Capal.
15	la vil.de Batonpiramata.	58	la ville de Gommo.	101	la ville de Tanga.
16	la ville de Iambatan.	59	la ville de Tavaconras.	102	la ville de Dylanghy.
17	la ville de Ayam.	60	la ville de Badaga.	103	la ville de Soffo.
18	la ville de Batigay.	61	la ville de Manda.	104	la ville de Gavezala.
19	la ville de Zaparc.	62	la ville de Iargary.	105	la ville de Cadda.
20	la ville de Manys.	63	la ville de Balmary.	106	la ville de Pandan.
21	la ville de Nigrychamar.	64	la ville de Sagan.	107	la ville de Cambyn.
22	la ville de Tanabirou.	65	la ville de Baingá.	108	la ville de Calmary.
23	la ville de Tyma.	66	la ville de Cayou.	109	la ville de Caefart.
24	la ville de Manco.	67	la ville de Pangali.	110	la ville de Befuidi.
25	la ville de Daramas.	68	la ville de Macono.	111	la ville de Battu.
26	la ville de Tavacaffian.	69	la ville de Barnan.	112	la ville de Cryflen.
27	la ville de Curyafava.	70	la ville de Delau.	113	la ville de Baya.
28	la ville de Conda.	71	la ville de Saling.	114	la ville de Salorcha.
29	la ville de Nypis.	72	la ville de Catan.	115	la ville de Negri.
30	la ville de Moncaffo.	73	la ville de Icatan.	116	la ville de Pucolitan.
31	la ville de Bayemas.	74	la ville de Ballialayo.	117	la ville de Maikampagi.
32	la ville de Ruma.	75	la ville de Moufo.	118	la ville de Baring.
33	la ville de Baringa.	76	la villa de Daramas.	119	la ville de Macoo.
34	la ville de Berny.	77	la ville de Lande.	120	la ville de Montacan.
35	la ville de Hadina.	78	la ville de Pifouí.	121	la ville de Bato.
36	la ville de Negrifaga.	79	la ville de Ican.	122	la ville de Lagafappi.
37	la ville de Cajoumanys.	80	la ville de Domba.	123	la ville de Boanis.
38	la ville de Quicabo.	81	la ville de gymor.	124	la ville de Sebanigri.
39	la ville de Manyta.	82	la ville de Tamapinga.	125	la ville de Gauno.
40	la ville de Tamouta.	83	la ville de Mingan.	126	la ville de Lalau.
41	la ville de Baffongot.	84	la ville de Dalambons.	127	la ville de Darat.
42	la ville de Namanga.	85	la ville de Tómbaka.	128	la ville de Gatimz.
43	la ville de Sodocan.	86	la ville de Amadare.	129	la ville de Papingz.

Fin de la Table.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 6. Índice topográfico incluido en la primera edición de la *Histoire du grand et admirable Royaume d'Antangil*. Fuente: Bibliothèque Nationale de France.

Los elementos utilizados para autenticar este relato de viaje imaginario adquirieron mayor o menor efectividad conforme avanzó la expansión transoceánica, pues fueron los cambios acaecidos por fuera del texto los que lo hicieron más o menos verosímil (Martínez, 2020). Por un lado, el despegue de las Provincias Unidas de los Países Bajos desde fines del siglo XVI llevó a la exploración del Pacífico Sur, que se volvió uno de sus principales objetivos comerciales en las primeras décadas del siglo XVII. Los viajes de Corneliszoon van Neck a la actual Indonesia hacia 1598, aquellos de Willem Jansz por las costas de Nueva Guinea y los de Dirk Hartog, Cornelis de Houtman y Pieter Nuyts por las costas oeste y sur de Australia entre 1619 y 1627 son algunos ejemplos de la rapidez con la que aquella área del globo ingresó al comercio, la política y la cartografía de las nuevas potencias marítimas europeas. Por el otro, fue solo con los viajes de James Cook al Pacífico Sur, realizados a fines del siglo XVIII, que se cerró el ciclo de las grandes exploraciones y se descartó la existencia de una tierra austral incógnita. Hasta entonces, cada nuevo descubrimiento auguraba el hallazgo del

próximo, habilitando, en consecuencia, la inserción de lugares imaginarios en espacios todavía inexplorados.

En relación con el mapa e índice analizados para el caso de Antangil, resta señalar que, si bien el mapa puede crear un espacio ficticio de visibilidad y hacer creer en él, su autoridad puede reforzarse o debilitarse en función de dos variables: a) la existencia o no de otros elementos que lo acompañen (ej. el índice topográfico del reino, el alfabeto utópico, las cartas de los colegas humanistas amigos de Moro, etc.) y b) el contexto histórico y de enunciación en el que circula. En cuanto a esta segunda variable, conviene retomar las reflexiones de Christian Jacob, para quien el mapa es impensable por fuera de un proceso de comunicación humana que fundamenta la reducción del espacio a un modelo inteligible y a la vez visible (Jacob, 1992, 16).

El mapa y la utopía como operaciones de extrañamiento. Algunas reflexiones finales

Desde la publicación de la obra que diera origen al género en 1516, la utopía temprano-moderna se hizo eco de la expansión transoceánica europea para ubicar en zonas aún inexploradas del globo sus sociedades imaginarias. La inserción de mapas para acentuar la verosimilitud de lo narrado no fue común a todos los relatos de este tipo, pero, en los casos en que el recurso se utilizó, los no lugares imaginados se ampararon en el crecimiento sin precedentes de la cartografía, así como en las novedades que constantemente llegaban de ultramar. Así como en el siglo XVI fue posible presentar a Utopía como una de las muchas islas descubiertas por entonces, la ubicación del reino de Antangil al sur de Java la grande en el contexto de las exploraciones holandesas por el Pacífico sur a comienzos del siglo XVII fue igualmente verosímil. Sobre este punto resta señalar que, si los mapas de lugares reales compartieron con los mapas imaginarios el mismo soporte material, fue el contexto enunciativo el que permitió diferenciar a unos de otros. En efecto, frente a la incertidumbre respecto de la autenticidad o del carácter ficticio de aquellas cartografías de utopía, fue el contexto de enunciación el que, en última instancia, delineó “la frontera entre los mapas imaginarios y los mapas reales” (Jacob, 1992, 367).

En cuanto a las características de aquella cartografía de utopía, a lo largo del artículo fue señalado cómo los mapas ficticios que se publicaron junto a los relatos de viaje imaginarios en la primera modernidad dejaron en evidencia el carácter aparente del vínculo que suele establecerse entre una imagen cartográfica y una realidad empírica exterior. Al crear un mapa de un no-lugar y hacerlo pasar por cierto, Moro puso en cuestión la autoridad del mapa como representación de un “afuera” y, en consecuencia, observó con “ojos extrañados” el acto cartográfico. Respecto de este punto, conviene retomar las reflexiones de Carlo Ginzburg sobre el extrañamiento o el ejercicio de sacar intencionadamente un fenómeno del ámbito de la percepción automatizada para observarlo críticamente (Ginzburg, 2000, 19). Según ha señalado el historiador italiano, fue a partir del siglo XVI que esta práctica estuvo vinculada con la experiencia del viaje y el encuentro con no-europeos producto de la expansión transoceánica. El extrañamiento que los viajes de exploración provocaron sobre las propias costumbres de

los europeos incidió, a la vez, en la producción de relatos utópicos que, al igual que los mapas de lugares imaginarios, advirtieron sobre la distancia existente entre narración y experiencia.

Referencias bibliográficas:

- AUGÉ, Marc, 1992, *Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BESSE, Jean-Marc, 2003, *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions.
- _____, Jean-Marc, 2005, “La géographie de la Renaissance et la représentation de l’universalité”, *Memorie Geografiche. Supplemento alla Rivista geografica italiana*, Società di Studi Geografici, n.s. 5, 147-162.
- CIORANESCU, Alexandre, 1963, “Le Royaume d’Antangil et son auteur”, *Estratto Studi Francesi* 19, Torino, Società Editrice Internazionale, 17-25.
- DESBOIS, Henri, GERVAIS-LAMBONY, Philippe, MUSSET, Alain, 2016, “Géographie: la fiction ‘au cœur’”, *Annales de Géographie* 709-710, 235-245.
- FUCHS, Barbara, & PALMER, Philip, 2020, “A Lettered Utopia: Printed Alphabets and the Material Republic of Letters”, *Renaissance Quarterly* 73(4), 1235-1276.
- GINZBURG, Carlo, 2000, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península.
- _____, Carlo, 2002, *No Island is an Island. Four Glances at English Literature in a World Perspective*, Nueva York, Columbia University Press.
- GOODEY, Brian R., 1970, “Mapping ‘Utopia’: A Comment on the Geography of Sir Thomas More”, *Geographical Review* 60-1, 15-30.
- I. D. M. G. T., 1616, *Histoire du grand et admirable Royaume d’Antangil Incogneu jusques à present à tous Historiens & Cosmographes: composé de six vingts Provinces tres-belles & tres-fertiles. Avec la description d’icelui, & de sa police nom pareille, tant civile que militaire. De l’instruction de la jeunesse. Et de la religion. Le tout en cinq livres*, Saumur, Thomas Portau.
- JACOB, Christian, 1992, *L’empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l’histoire*, París, A. Michel.
- LESTRINGANT, Frank, 2000, “Huguenots en utopie ou le genre utopique et la Réforme”, *Société de l’histoire du Protestantisme français* 146, 253-306.
- _____, Frank, 2002, *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Ginebra, Droz.
- _____, Frank, 2004, *Le huguenot et le sauvage*, Ginebra, Droz.
- LOIS, Carla, 2015, “El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento”, *Terra Brasilis (Nova Série)* [Online] 6, s.p.
- MARIN, Louis, 1973, *Utopiques: jeux d’espaces*, París, Les éditions de Minuit.
- _____, Louis, 1993, “La fiction poétique de l’utopie”, *Chimères* 20-2, 209-217.

- MARTÍNEZ, Carolina, 2017, “El impacto del Nuevo Mundo en la invención de Utopía de Tomás Moro”, *Revista Nómadas* 47, IESCO, Universidad Central, Bogotá, 137-152.
- _____, Carolina, 2019, *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum. Utopía y expansión ultramarina en la modernidad temprana europea (siglos XVI-XVIII)*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- _____, Carolina, 2020, “Sobre trazas y trazos, o la voz de un anónimo lector de utopías”, [Blog] *Conocimiento Glocal. Experiencias, debates y perspectivas desde el Sur*, Disponible en:
<<https://conocimientoglocal.wordpress.com/2020/04/04/sobre-trazas-y-trazos-o-la-voz-de-un-anonimo-lector-de-utopias/>> [Último acceso 5 de abril de 2021].
- _____, Carolina, 2020, “Cartografías de implicación e imaginación geográfica en la creación de Pars Quinta. La Tierra Austral de Guillaume Le Testu (s. XVI)”, *Cuadernos de Historia Cultural. Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y Social* 9, Viña del Mar, 32-57.
- MORO, Tomás, 2014 [1516], *Utopía*, Traducción, notas e introducción: José Luis Galimidi, Buenos Aires, Colihue.
- MUSSET, Alain, 2018, “La parábola del mapa topográfico a escala 1/1: la geografía entre representaciones cartográficas y realidades imaginadas”, *Faro Fractal* 27, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 120-142.
- PADRÓN, Ricardo, 2007, “Mapping Imaginary Worlds”, en AKERMAN, James R. y Robert W. KARROW Jr. (eds.), *Maps: Finding Our Place in the World*, Chicago, University of Chicago Press, 255-287.
- PAGDEN, Anthony, 1993, *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*, New Haven, Yale University Press.
- TIBERGHIEU, Gilles A., 2017, “Cartes imaginaires et forgeries”, en BESSE, Jean-Marc y TIBERGHIEU, Gilles A. (dirs.), *Opérations cartographiques*, París, Actes Sud/ENSP, 291-301.
- VAN WIJNGAARDEN, Nicolaas, 1932, *Les Odysées philosophiques en France entre 1616 et 1789*, Haarlem, Drukkerij Vijlbrief.
- WOODEN, Warren W., 1978, “A Reconsideration of the Parerga of Thomas More's ‘Utopia’”, *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 10, 151-160.
- WOODWARD, David, 2007, “Cartography and the Renaissance: Continuity and Change”, en David WOODWARD (Ed.), *The History of Cartography, Volume Three (Part 1). Cartography in the European Renaissance*, Chicago and London, University of Chicago Press, 3-24.
- _____, David, 1996, *Maps as prints in the Italian Renaissance. Makers, distributors and consumers*, London, The British Library.

Las paradojas del desencanto. Ucronía y utopía en *Las aventuras de la China Iron*

MARÍA LAURA PÉREZ GRAS

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador
lauraperezgras@yahoo.com.ar*

Fecha de Recepción: 23 de abril de 2021 - Fecha de Aceptación: 28 de mayo de 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p38-51>

Resumen: Una característica de la Nueva Narrativa Argentina Especulativa (NNAE), publicada en el siglo XXI, es la presencia de un explícito sentimiento de desencanto, como paradigma de época, que hace muy difícil la incorporación de alguna forma de esperanza a la imaginación de lo que vendrá. En este trabajo, nos interesa explorar la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, porque consideramos que es la prueba más acabada del carácter medular de este desencanto en el corpus de la NNAE y de las paradojas que se producen cuando se desea escribir a pesar de él. En esta novela, la parodia se centra en la construcción de la voz y en el desarrollo de la identidad de la mujer del gaucho Martín Fierro. Sin embargo, los cruces con la historia nacional son múltiples. En estas páginas, nos proponemos abordar cuatro ejes que consideramos fundamentales entre todas las variables de análisis: la pulsión utópica de la escritura contrahegemónica, la reinención del tiempo, la resemantización de los espacios y la justicia poética que ofrece la parodia. Cada uno de estos ejes encierra una paradoja en el contexto de desencanto de la NNAE.

Palabras clave: utopía – ucronía – parodia – cronotopos decimonónicos

Paradoxes of disenchantment. Uchronia and utopia in *Las aventuras de la China Iron*

Abstract: A characteristic of the New Argentine Speculative Narrative, published in the 21st century, is the presence of an explicit feeling of disenchantment, as a paradigm of time, which makes it very difficult to incorporate some form of hope into the imagination of what will come. In this work, we are interested in exploring Gabriela Cabezón Cámara's novel *Las aventuras de la China Iron* (2017), because we consider it to be the most finished proof of the medullary character of this disenchantment in the corpus of NASE and the paradoxes that occur when you want to write despite it. In this novel, parody focuses on the construction of the voice and the development of the identity of gaucho Martín Fierro's wife. However, the crosses with national history are multiple. In these pages, we aim to address four axes that we consider fundamental among all the variables of analysis: the utopian pulse of counterhegemonic writing, the reinvention of time, the resemantization of spaces and the poetic justice offered by parody. Each of these axes encloses a paradox in the context of disenchantment of these narratives.

Keywords: Utopia – Uchronia – Parody – Decimononic Chronotopes

El desencanto del mundo es simultáneamente el reconocimiento de la (exclusiva) responsabilidad humana en la creación del sentido, y del hecho de que tal responsabilidad sea un derecho-deber del individuo.
Ética de la interpretación, Gianni Vattimo

Introducción: la marca del desencanto

En el corpus de narrativa argentina reciente que estudio desde hace unos años y reuní bajo el nombre de Nueva Narrativa Argentina Especulativa (NNAE), por encontrar que estos textos comparten el recurso del *novum*, en los términos de Darko Suvin, observo una notable predominancia de la distopía por sobre la utopía. El *novum* es el elemento o el conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que, en el caso de la ciencia ficción o la literatura especulativa, provoca un “extrañamiento cognoscitivo” respecto del momento de producción de la obra, denominado “momento cero” (Suvin, 1984, 26). Este *novum* puede darse de diversas maneras en cada obra. No obstante, una característica general de la literatura argentina publicada en el siglo XXI es la presencia de un explícito sentimiento de desencanto, como paradigma de época¹, que hace muy difícil la incorporación de alguna forma de esperanza a la imaginación de lo que vendrá. Se trata de un rasgo de la posmodernidad (Vattimo, 1986) y de la creciente debacle ecológica y humanitaria mundial (Žižek, 2012); sin embargo, consideramos que, en el plano local, la crisis económica y político-institucional profundizó esta tendencia.

Elsa Drucaroff explica, en su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura* (2011), que la “derrota es lo que retrató y retrata la NNA consciente o inconscientemente, una y otra vez, de modo implacable” (Drucaroff, 2011, 135); “lo ‘nuevo’ de los jóvenes fue semiotizarla, interrogarla, narrar sus efectos” (Drucaroff, 2011, 137).

No son solamente los traumas del pasado reciente de las dictaduras militares, las persecuciones y los desaparecidos los que configuran el imaginario actual de la derrota. Son también la seguidilla de fracasos del modelo neoliberal, una vez recuperada la democracia, como la hiperinflación que noqueó a Alfonsín y el plan de convertibilidad corrupto y engañoso que ejecutó Menem. No obstante, parece ser que, a partir del derrumbe institucional de diciembre de 2001, la idea de estar en un proceso cíclico de caída sin fin y recurrente, de fatalismo ineludible, se volvió constitutiva de una nueva forma de mirar el futuro como un presente circular o un *loop*, y de mirar el pasado como un eterno retorno de los mismos traumas, las mismas crisis. En consecuencia, el *novum* de este corpus narrativo suele generar un extrañamiento cognoscitivo en relación con la percepción del tiempo histórico, que se manifiesta a través de distintas estrategias y recursos en cada cuento o novela.

Un autor representativo de este corpus es Pedro Mairal. En su novela *El año del desierto* (2005) la técnica regresiva del *rewind* lleva a la protagonista a desandar la historia argentina completa en el lapso de un año. Y en su cuento “Hoy temprano”

¹ Entendemos por paradigma de época a una matriz o modelo de pensamiento que predomina y caracteriza a una sociedad en una determina coyuntura histórica.

(2001), el narrador autodiegético revive su vida entera —en proyección, también, la de su sociedad— durante el recorrido desde su casa hasta el sitio de la quinta donde pasaba cada verano en familia. En ambos casos, el desencanto permanente es el hilo que hilvana la serie de episodios que constituyen la trama, en los que la pérdida es el común denominador. Hay también lugar para la nostalgia, porque la memoria es lo que sostiene el impulso vital de los protagonistas contra el devenir del tiempo, que todo lo fagocita.

La marca de este desencanto en la NNAE, que, como dijimos, aparece en la profundización de la perspectiva distópica, se manifiesta, a su vez, en la recurrencia de un cronotopo con presencia creciente: el apocalíptico.

Ya en el corpus de fin del milenio anterior estudiado por Fernando Reati² en *Postales del Porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* (2006), las catástrofes que se narran están directamente relacionadas con el temor a las consecuencias de un neoliberalismo arrasador para los países periféricos en plena expansión de la globalización, como una amenaza concreta dirigida a las soberanías de estos Estados sobre sus propios territorios y recursos, proveniente de las potencias imperialistas y de los grandes emporios internacionales. Fernando Reati encuentra que, en estas novelas, la distopía ya reemplaza la utopía porque “se impone casi como el único tipo creíble de anticipación” para dar cuenta de la sensación de que “todo aquello que podría empeorar ha empeorado” (Reati, 2006, 18-19).

A su vez, en los textos del siglo XXI estudiados por Elsa Drucaroff en “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes” (2006) predomina la distopía del apocalipsis como alegoría de un final inminente e inevitable, como expresión del mismo desencanto generacional frente al fracaso del proyecto democrático en el país y la enorme crisis de finales de 2001. La diferencia de este corpus respecto del anterior es que la literatura reciente expresa un desencanto más radical porque comprende que la crisis actual se debe también a los errores propios del pasado y del presente, es decir, que la amenaza no viene solo de afuera, sino que:

[...] anida en el interior de los propios discursos: de la política, de las teorías económicas, pero también de la historiografía y de la literatura canónica que arrastramos desde el siglo XIX. En consecuencia, en las producciones de los primeros años del siglo XXI, la amenaza radica en el centro de la construcción identitaria nacional, sus traumas no resueltos y sus manchas temáticas indisolubles. Por ello, parecen experimentar con distintas formas de la misma idea: la necesidad de desarticular cada uno de esos discursos hasta destruirlos para poder imaginar, por fin, la posibilidad de construir algo nuevo. Y lo intentan a través de diferentes estrategias narrativas: la regresión hacia el pasado para revisar la historia nacional, la deconstrucción del discurso historiográfico, la parodia a la literatura canónica, la sátira

²El corpus trabajado por Reati está compuesto por: *Manuel de historia*, de Marco Denevi (1985); *La Reina del Plata*, de Abel Posse (1988); *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano (1990); *Las repúblicas*, de Angélica Gorodischer (1991); *No somos una banda*, de Orlando Espósito (1991); *El aire*, de Sergio Chejfec (1992); *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia (1992); *Los misterios de Rosario*, de César Aira (1994); *La muerte como efecto secundario*, de Ana María Shua (1997); *El oído absoluto*, de Marcelo Cohen (1989; versión corregida de 1997); *Cruz diablo*, de Eduardo Blaustein (1997); *Planet*, de Sergio Bizzio (1998), y *2058, en la Corte de Eutopía*, de Pablo Urbanyi (1999).

política, y la pregunta por el fin de la cultura tal como la conocemos y la posibilidad de un “después”. (Pérez Gras, 2020, 127)

En función de todo lo explicado, en este trabajo, nos interesa explorar la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, porque consideramos que es la prueba más acabada del carácter medular de este desencanto en el corpus de la NNAE y de las paradojas que se producen cuando se desea escribir a pesar de él.

Esta novela en particular presenta el recurso de la parodia de un texto literario decimonónico —recurso que también encontramos en gran cantidad de textos anticipatorios/especulativos de las últimas décadas— en la forma de un mecanismo intertextual que habilita el retorno a traumas del pasado que arrastramos desde las épocas de los conflictos en la frontera interior durante el período de consolidación del territorio nacional.

En este caso, la parodia se centra en la construcción de la voz y en el desarrollo de la identidad de la mujer del gaucho Martín Fierro, a la que se dedican tres escasas estrofas en el texto original de José Hernández (vv. 1057-1074). Sin embargo, los cruces entre la historia nacional, el poema gauchesco y su parodia son múltiples. En estas páginas, nos proponemos abordar cuatro ejes que consideramos fundamentales entre todas las variables de análisis: la pulsión utópica de la escritura contrahegemónica, la reinención del tiempo, la resemantización de los espacios y la justicia poética que ofrece la parodia. Cada uno de estos ejes encierra una paradoja en el contexto de desencanto de la NNAE.

Primera paradoja del desencanto: la pulsión utópica en la distopía

Desde cierto punto de vista, se podría pensar que una escritura contrahegemónica tendería a la distopía, como manera de advertir sobre los peligros de continuar haciendo mal lo que ya hacemos mal en el mundo y en la sociedad en que vivimos. Pero la utopía es, en rigor, una forma aún más radical de expresar una postura contrahegemónica.

En su teoría hermenéutica, Paul Ricoeur (2001) explica que la ideología es la construcción simbólica que legitima la relación con el poder vigente y asiste a la construcción de la propia identidad y que, en cambio, la utopía es la proyección idealizada y subversiva respecto del poder vigente, motivada a partir del encuentro con lo Otro o con lo posible. De estos conceptos, surgen otros como los de “imaginación reproductiva” e “imaginación productiva”. La primera —propia de las ideologías— “reproduce” o retoma imágenes ya existentes en la comunidad; la segunda —propia de las utopías— genera o crea imágenes nuevas para la cultura del autor.

El capítulo 7 del libro *Los Prisioneros...*, de Drucaroff, se titula “No hay muerte de las utopías, hay muerte de las certezas” (2011, 282). La crítica retoma allí la idea de Adorno³ de que, en toda obra de arte, hay una búsqueda utópica para decir que esto sucede incluso en la NNA, a pesar de que la narrativa post-2001 se manifieste fundamentalmente pesimista y distópica. “Anhelan y protestan simultáneamente, el solo hecho de crear un mundo ficcional de palabras basta para expresar anhelo, a veces en ese mismo gesto utópico se precisa representar el precipicio y el espanto” (Drucaroff,

³ Estas ideas aparecen en la obra póstuma de Adorno titulada *Teoría estética* (1970).

2011, 282). Y luego explica: “las llamo pulsiones utópicas y pulsiones distópicas y creo que, aunque opuestas, suponen de hecho alguna fe en el sentido trascendente de las obras (en su potencia utópica) y pueden convivir y alternarse en diferentes momentos de un mismo texto” (Drucaroff, 2011, 283).

Asimismo, afirma que esta “pulsión es siempre social y de algún modo política” (Drucaroff, 2011, 283); cuestión que se muestra en consonancia con la explicación de Darko Suvin: “Queda claro que el *novum* es una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico: en pocas palabras, de su historicidad inalienable” (Suvin, 1984, 95).

No obstante, Drucaroff aclara que, “a diferencia de la literatura anterior, su experimentación [la de la NNA] con lo social es *sin certezas previas*. Aun cuando se construye el lugar soleado junto al bosque el precipicio siempre está, haciendo resonar las múltiples posibilidades del desastre” (Drucaroff, 2011, 283; el destacado es del original). Lo que se plantea aquí es un cambio de modalización, porque los textos, en lugar de presentar una exclamación, abren un signo de pregunta. Observamos que tanto el “resonar de múltiples posibilidades” como la pregunta abierta —“¿Qué pasaría si...?”— caracterizan lo que denominamos narrativa especulativa. La distopía y la utopía podrían ser distintos modos de responder esta pregunta. El problema es que la amenaza del desastre atenta contra toda forma de esperanza, y la balanza se termina por inclinar hacia la distopía.

Incluso en la distopía que lleva al apocalipsis, como cronotopo “del fin” —o a su consecuente posapocalipsis o “después del fin”—, el filósofo, sociólogo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek, autor de *Viviendo en el final de los tiempos*, puede ver la posibilidad del anhelo utópico. Žižek define el apocalipsis como punto último o cero de transmutación radical (Žižek, 2012, 346), por lo tanto, como única posibilidad de cambio verdadero. En esta línea de pensamiento, el retroceso social y tecnológico característico de la especulación regresiva de la NNAE que antes mencionamos, inclinada a una cierta involución, aparece en resonancia con las ideas de cambio necesario y deseable de Žižek, quien interpreta este primitivismo como una salida utópica de la cultura contemporánea para alcanzar determinados anhelos que parecen imposibles en el mundo de hoy; tales como igualar a los seres humanos con los animales para dejar de usarlos como mercancías o lograr una convivencia armónica entre las especies y el entorno.

A su vez, el artículo “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction” (2004), de Raffaella Baccolini, analiza la manera en que lo que denominamos pulsión utópica en estas páginas aparece como la persistencia de la esperanza en la ciencia ficción distópica, sobre todo, en aquella escrita por mujeres. Esta esperanza está cifrada, ante todo, en los finales abiertos de las narrativas de escritoras mujeres anglosajonas que ella estudia y que las distinguen de los desenlaces apocalípticos o fatalistas de los escritores hombres, donde la debacle suele aparecer como destino ineludible. Más allá de que las mujeres escriban distopías, los finales abiertos aluden a una esperanza que persiste en la decisión de no producir una clausura. Este recurso se muestra en consonancia con el último libro de Donna Haraway *Seguir con el problema: Generar parentesco en el*

Chthuluceno (2019), cuando discute las ideas sobre el Antropoceno y plantea aperturas llenas de esperanza —a pesar de que resulta inevitable “seguir con el problema” de la crisis que atraviesa la humanidad—, porque no acepta anclarse en el fatalismo o la clausura de un final sin salida.

Esta tendencia se acentúa si abordamos la creciente serie de ecotopías latinoamericanas. Podemos mencionar como ejemplos dos chilenas: *El asombro* (2013), de Juan Mihovilovich, y *Acerca de Suárez* (2016), de Francisco Ovando; y otras argentinas: *Los restos* (2014), de Betina Keizman, y la trilogía de Claudia Aboaf, sobre todo, *El ojo y la flor* (2019). La actual preocupación por la cuestión ecológica en la narrativa especulativa hace que la expectativa aparezca concentrada en la urgencia por el cuidado del planeta y de todas las formas de vida y de existencia que hallamos en él.

No obstante, la pregunta que queda sin responder aún es cómo hacer trascender esa pulsión utópica más allá del desencanto para poder escribir una utopía en los tiempos que corren.

En *Los prisioneros...*, Drucaroff da un ejemplo de un intento semejante que resulta iluminador. Se trata de la novela *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman, sobre la que dice:

Mientras Gamerro o Mairal amplifican el horror del presente y el pasado en distopías de pesadilla, Neuman escribe una novela histórica ambientada en el corazón de la Europa del siglo XIX, a finales de su década del 20, un momento apto para pensar utopías porque las luchas sociales que van a decidir el siglo que sigue están ya en plena marcha, pero todavía la suerte no está echada, todo se está jugando. (Drucaroff, 2011, 285)

La única posibilidad que encuentra Neuman para construir una utopía es volver hacia atrás en el tiempo y hallar ese momento decisivo a partir del cual todo podría haber sido distinto, en este caso, mejor.

En la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, se emplea el mismo recurso. Y esta constatación nos lleva a otro punto de análisis, porque introduce la próxima paradoja del desencanto, relacionada con el problema del tiempo en la trascendencia del anhelo utópico en la narrativa actual.

Segunda paradoja del desencanto: el tiempo en la ucronía

Así como Pablo Capanna sostiene que “en la ciencia ficción madura, el futuro no es más que un expediente para extrapolar ciertas conclusiones que surgen de una problemática actual” (Capanna, 2007, 45), Reati afirma que “toda obra distópica adopta un cariz político, puesto que en principio contiene una crítica al estado actual de cosas cuando se extrapolan los defectos del presente al futuro” (Reati, 2006, 19).

No obstante, como venimos advirtiendo, la NNAE presenta cada vez más dificultades para imaginar un futuro, no solo por el peso del presente, sino también por no haber sanado aún los traumas del pasado.

En la tesis de maestría de Lucía Vazquez titulada “La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión”, defendida en la UBA en 2020, explica que “especialmente, la NNA podría recurrir a la ciencia ficción

para elaborar ese trauma del pasado reciente desde un punto de vista crítico” (Vazquez, 2020, 27). Y luego impone la pregunta:

¿Y si el *novum* de la *ciencia ficción de NNA* se construye a partir de la posibilidad endeble de un presente luego de un pasado fulminante, arrasador de cualquier futuro? No hay presente posible, la acción se ubica hacia adelante, y allí solo se encuentra ese pasado al que es inevitable volver por lo irresuelto. Proponemos pensar que el trauma no es solo el reciente de la última dictadura, ni el más reciente aún de la crisis social que estalló en 2001, respecto de la cual aún hay falta de perspectivas, sino que hacia atrás en la Historia son muchos los traumas que configuran el suelo que pisamos en el presente. (Vazquez, 2020, 45)

Uno de los traumas de un pasado no tan reciente que reaparece con insistencia en la narrativa actual es, justamente, el de la frontera interior decimonónica y sus heridas aún abiertas: la fractura entre “civilización” y “barbarie”, el avance sobre el “desierto”, el exterminio de “el indio” —estereotipado y homogeneizado, más allá de las múltiples etnias y comunidades que poblaban el territorio—, la negación del mestizaje como matriz fundacional de nuestra nación, la desaparición del gaucho por su asimilación al sistema de producción agrícola-ganadero, el avance sobre territorios vírgenes y su explotación a favor del progreso.

Dado que estos traumas irresueltos no permiten una verdadera proyección hacia el futuro y generan un presente regresivo en la forma de un *loop* que vuelve siempre a los mismos sucesos sin poder superarlos ni avanzar, la única manera de cortar con ese movimiento cíclico del retorno parece ser apelar a otra forma del tiempo especulativo: la ucronía.

Si la historia no se puede deshacer y volver a vivir, al menos se puede recurrir a la ficción para retornar al pasado y encontrar ese momento decisivo a partir del cual todo podría haber sido diferente. Se trata de un punto determinado desde el cual la ficción imagina un giro en los acontecimientos y el desenlace de un tiempo histórico alternativo.

En este sentido, *Las aventuras de la China Iron* propone, en parte, la reescritura de procesos históricos —como el de la “conquista al desierto”— a raíz de un desvío, conocido como “punto Jonbar”⁴, en que se inicia un tiempo alternativo, en el que los acontecimientos se suceden de manera contrafáctica, puesto que son otros de los registrados por la historiografía.

El punto Jonbar de este texto en particular se ubica en el preciso momento en que la protagonista se sube a la carreta que conduce una mujer extranjera, Elizabeth, e inicia con ella su viaje de autodescubrimiento. En esta novela, el desvío de los acontecimientos pareciera no solo darse respecto de la historia, sino también del texto que parodia, puesto que el poema *Martín Fierro* se inspiró, a su vez, en el contexto histórico de injusticias contra los gauchos durante la guerra entre criollos e indios.

En lugar de recurrir a los dispositivos narrativos propios del cronotopo posapocalíptico, —que, para las comunidades originarias y gauchas, podría llegar a ser

⁴ Esta denominación surge de la novela *The Legion of Time* (1938), de Jack Williamson, en la que el tiempo se bifurca y, de este desdoblamiento, surgen dos futuros posibles: un mundo utópico llamado Jonbar, y otro distópico, Gyronch.

el equivalente a una especulación sobre alguna forma de vida posterior al exterminio de sus poblaciones durante las expediciones militares al “desierto” del siglo XIX—, la novela plantea una ucronía en la que, en cambio, estas comunidades habrían encontrado una manera de vida alternativa por fuera de la amenaza de la conquista. De esta manera, volvemos a constatar que el recurso de la ucronía genera una apertura hacia la posibilidad de plasmar una utopía en esta novela.

Sin embargo, la opción por la ucronía no garantiza la apertura hacia una utopía. En rigor, son mayoría las narraciones que se proponen la reescritura de una parte de la historia para jugar con alternativas a situaciones cuyas consecuencias resultan ser todavía peores que lo acontecido en la realidad. Tal es el caso de las ucronías hitlerianas estudiadas por Daniel Del Percio en su libro *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas* (Del Percio, 2019, 73-200), en las que se plantea la posibilidad de que el nazismo hubiese ganado la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo. La única “utopía” realizable allí sería, paradójicamente, la del nazismo; lo que vendría a ser, más bien, una distopía para el lector de hoy.

Esto nos lleva a considerar otra variable crucial en la novela de Cabezón Cámara: el tratamiento alternativo de los espacios y su importancia en la posibilidad de la creación de una utopía.

Tercera paradoja del desencanto: el espacio en la utopía

A pesar de que la ciudad del futuro parece ser el escenario por excelencia de la ciencia ficción más ortodoxa, el desencanto del progreso que el espacio urbano representa motiva a los escritores argentinos del siglo XXI a desintegrar sus ciudades o a salir de ellas con el rumbo contrario. En consecuencia, la NNAE, insiste, cada vez más, en el recurso del retorno a determinados espacios altamente connotativos de la literatura nacional de todos los tiempos, pero consolidados como un cronotopo propio de nuestro imaginario cultural durante el siglo XIX: el campo, la llanura o el “desierto”, es decir, la “frontera interior”, por ser el escenario de los traumas descritos en el apartado anterior.

Fermín Rodríguez, en su libro *Un desierto para la nación: la escritura del vacío* (2010), explica que los discursos sobre el “desierto” resultaron ser performativos porque nombrarlo era realizarlo. Rodríguez lo explica a partir de la invención que hace Sarmiento del “desierto” en *Facundo*, y cita los versos 2121 y 2122 de “La Ida” del *Martín Fierro*, en la voz de Cruz, donde se denuncia esta misma construcción:

El paisaje sarmientino —colonias, inmigrantes, ferrocarriles— es un espejismo que en la voz del gaucho se disuelve. El plan de poblamiento de la llanura de Sarmiento alimenta paradójicamente el desierto (“Puede ser que de repente / Veamos el campo *desierto*”), vaciando la llanura de cuerpos productivos. La política inmigratoria no se aplica sobre un espacio vacío que habría que llenar. Se trata más bien de un desalojo de un espacio poblado de voces, una sustitución que expulsa al gaucho del espacio de la nación por venir. (Rodríguez, 2010, 300; el destacado es del original)

La dicotomía sarmientina “civilización y barbarie” se ubica espacialmente en el trazado de una cartografía del territorio nacional que encuentra su correlatividad en el

par binario ciudad y “campaña pastora”, tal como aparece en *Facundo* (Sarmiento, 2018, 89), o en “la ciudad y el desierto” (Sarmiento, 2018, 91).

Ambos espacios, tanto la ciudad como el campo, tienen para la NNAE un valor negativo y, por esta razón, son los escenarios adecuados para la distopía.

La China Iron transita varios de estos espacios del lado de la barbarie por haber crecido cautiva. No es casual que la novela se divida en tres partes que se titulan: “El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”.

De todos modos, el anhelo de cambio lleva a la protagonista y a su creciente grupo de pertenencia a querer irse del “desierto”, porque toman consciencia de que habitan del lado de la carencia, el vacío, la ignorancia y el abandono. Pero tampoco optan por irse a la ciudad, porque ya sabemos que a este espacio no le irá mejor en el futuro. Entonces, el grupo decide salir por la tangente para poder correrse del mapa dicotómico. Y, así, eligen trasladarse al río.

Encontrar en el pasado un espacio que no hubiera sido escenario de traumas nacionales identificables en la narrativa actual constituye un claro avance hacia la posibilidad de una narración utópica.

A diferencia del “desierto”, el espacio de los ríos del Delta de la cuenca del Plata y sus islas conformó ya en el siglo XIX un cronotopo de signo positivo que inspiró la primera literatura especulativa nacional en clave utópica. Desde la oda “Al Paraná” (1801), de Lavardén, en adelante, la literatura manifestó —especialmente en el contexto positivista y fisiocrático decimonónico— la idea de promesa de un futuro mejor asociada a la actividad de las regiones fluviales y, en particular, al Delta de la Cuenca del Plata. Sarmiento colaboró en la consolidación de este imaginario idealizado sobre el río y sus islas con los artículos compilados en *El Carapachay* (1913), donde construyó una visión sobre el futuro económico de la región, con la mira puesta en un modelo de país agro-productor y exportador, y en *Argirópolis* (1850), donde arremetió contra la supremacía de Buenos Aires y el control absoluto de Rosas sobre la provincia, con el proyecto de fundar los Estados Confederados del Río de la Plata, que abarcarían también a Uruguay y Paraguay, con la isla Martín García, situada idealmente en la entrada del Río de la Plata de manera equidistante de estos territorios, como la nueva Capital de los Estados. Esta proyección sarmientina fue una verdadera u-topía, un no-lugar, por inexistente y, a la vez, por imposible. Asimismo, *El Tempe Argentino* (1858), de Marcos Sastre, hizo sus aportes a esta construcción idealizada del espacio del río.

Darko Suvin define la utopía como una construcción verbal que ostenta la representación de estructuras sociales en configuraciones imaginarias, donde las relaciones humanas se organizan bajo principios más justos, y esa perfectibilidad está basada en una hipótesis histórica alternativa.

En la novela, estas mejoras se hacen evidentes en la descripción de la comunidad que se desarrolla y organiza a orillas del Paraná. Se trata de un ejemplo de comuna autogestionada hasta el extremo de estar desconectada del Estado, de su control y de su poder. Se vuelve una célula autónoma, en perfecta armonía con la naturaleza y con sus propias formas en los vínculos, las estructuras familiares, el empleo del tiempo y los usos del espacio. Lo íntimo se libera del control de lo político y se desestructura, se humaniza.

La tatatina impone una forma de quietud: apenas calentamos agua para hacernos nuestros mates y nuestros té, si doramos los choclos para los chicos, nuestro mitã, que suelen saber quiénes son sus padres pero viven con todos, todos los cuidamos y ellos van y vienen de ruka en ruka aunque tengan sus cosas en alguna en especial. Nosotros mismos vivimos así [...] con mis hijos y los suyos y esto de escribir que se nos ha dado: duermo con mis amores yo, vamos con Estrella después de fumar o beber las hierbas que cultivamos. (Cabezón Cámara, 2017, 179)

Esta lectura que proponemos de la novela que nos ocupa, como una ucronía que da lugar a una utopía, está perfectamente alineada con la hermenéutica materialista presentada por Fredric Jameson en su libro *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2015), en el que explica el fenómeno de la utopía como un ideograma, un modo de conceptualizar una alternativa histórica, una fantasía narrativa que propone soluciones imaginarias a antagonismos reales.

Dichos antagonismos, propios de las cosmovisiones decimonónicas — civilización/barbarie, ciudad/desierto, blancos/indios, etc.—, son superados en esta novela. Pero no solamente por su posibilidad de crear un tiempo alterativo o de salirse por la tangente de los binarismos espaciales, sino también por su carácter paródico; lo que nos lleva a la cuarta y última paradoja que señalaremos en este trabajo.

Cuarta paradoja del desencanto: la reescritura de la historia en la parodia de la ficción

El hecho de que *Las aventuras de la China Iron* sea la parodia de un texto canónico del siglo XIX, además de una ucronía con final utópico, resulta fundamental para profundizar en las paradojas contenidas en esta novela del siglo XXI.

Consideramos que la parodia le permite al texto incursionar en los aspectos silenciados en su original y también en la historiografía sobre la época. La parodia se concentra en la obra *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, en sus dos partes: *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). Los traumas del pasado sobre los que trabaja aquí Cabezón Cámara pertenecen al siglo XIX y tienen que ver con la misma materia histórica y con la misma búsqueda de un enfoque desde donde quebrar lo hegemónico a las que recurrió José Hernández para la composición de la primera parte de su propio poema paródico: el abuso y la persecución de las minorías étnicas en el conflicto de la frontera interior; pero Cabezón Cámara profundiza, además, en el tratamiento de las otras minorías que también fueron víctimas de ese proceso: las mujeres y los niños.

La novela ofrece la posibilidad de reconstruir la infancia de la China Iron desde la memoria de la narradora autodiegética y de descubrir junto a ella, y en su propia voz, la identidad que le habían negado y la sexualidad que le arrebataron al hacerla madre tan joven por medio de la violencia.

La pulsión utópica también se da, según Drucaroff, en la búsqueda de otro “Orden de los géneros” (Drucaroff, 2011, 286), en obras que reivindican:

[...] el saber en la experiencia corporal semiótica femenina y la inteligencia de los puntos de vista diferentes y novedosos que pueden aportar las mujeres de su mirada y sus astucias y sus formas de sobrevivencia, de sus condiciones de existencia social, en las que el cuerpo está desmesuradamente valorado (y degradado), puede surgir un

conocimiento políticamente necesario. [...]. De estas novelas puede hilvanarse una crítica política del sexo y el amor, junto al profundo deseo [...] [de] reivindicar y hacer justicia con las oprimidas. (Drucaroff, 2011, 286-287)

A pesar de que Elsa Drucaroff habla aquí de otras novelas, todo lo citado se aplica cabalmente a la obra de Gabriela Cabezón Cámara. En ella, se revisa el lugar de las mujeres en ese universo de la frontera interior, narrado o cantado, hasta aquí, exclusivamente por hombres, tanto autores como personajes.

Nos dice Josefina Ludmer, en *El género gauchesco*: “La actividad fundamental de la parodia es la ruptura o la ampliación de marcos y límites” (Ludmer, 2012, 130). Y esto es justamente lo que hace Cabezón Cámara al ampliar el universo de personajes con voz, cuerpo y deseo propios, es decir, como sujetos de derecho, antes invisibilizados en el universo decimonónico. No solo aparece la China como ser deseante y disidente de los roles hegemónicos; el gaucho Rosario y el propio Martín Fierro ofrecen, a su vez, una versión *queer* del machismo gauchesco de antaño.

Además, la llegada de Elizabeth, Liz, la mujer inglesa que rescata a la China de la orfandad y el abandono, cuando la sube a su carro-mundo, produce una anticipación de ese espacio utópico que se dará hacia el final, en el río. Desde esa carreta, con la que “Inglaterra” ingresa en el “desierto”, se amplía el horizonte de la Tierra Adentro, y la China, ahora Josephine Star Iron, descubre de dónde es oriunda en realidad y cuáles son sus dones. En este sentido, el vínculo entre las mujeres invierte el choque histórico entre los hombres. Inglaterra representaba el imperio, y su forma de avanzar sobre los territorios fue históricamente patriarcal, a través de la penetración del poder del rey y de la explotación ejercida en las colonias y en los cuerpos de los nativos. En cambio, Liz trae los dones femeninos del cuidado, la nutrición y la educación, más las bellezas y delicias de su cultura, y se los ofrece a la China sin esperar nada a cambio.

Además de quebrar los marcos o límites de lo hegemónico y patriarcal, Cabezón Cámara forma parte de la lista de escritores de la NNA que disuelven la antinomia “civilización y barbarie”. No porque nieguen la existencia de una o de otra categoría, sino porque no las consideran contrapuestas. Contamos con el concepto de “civilibarbarie”, acuñado por Drucaroff, para denominar este cambio de percepción (Drucaroff, 2011, 477), que revela que, donde parece hallarse la civilización, subyace la barbarie —como anunciaba ya Martínez Estrada, cuando hablaba de Buenos Aires en *La Cabeza de Goliat* (1940)— y que siempre hay rasgos de civilización donde se señala la barbarie —como planteaba con admiración Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870)—.

En *El dilema argentino: Civilización y Barbarie*, la socióloga Maristella Svampa demuestra que la dicotomía “Civilización y Barbarie” suele aparecer “como representación social de una sociedad amenazada por el riesgo de su propia descomposición, especialmente durante los llamados períodos de transición” (Svampa, 2006, 31). Observamos, entonces, que ante la percepción de la NNAE de que vivimos una crisis cíclica o recurrente, este imaginario está en permanente dialéctica y vigencia, y sus extremos se tocan con más claridad en las representaciones literarias. También se confirma, en la lectura de Svampa, que este tópico decimonónico resurge, insistente,

para dar cuenta de que la amenaza yace en el interior del entramado social y político del Estado-nación.

En definitiva, por medio del mecanismo de la parodia, esta novela se construye como una versión *queer* e irreverente de la obra cumbre del género gauchesco y logra romper con todas las estructuras y categorías binarias heredadas de la conquista, incluso las de civilización y barbarie. De esta manera, a través de la parodia, paradójicamente, podemos dar cuenta de una mayor variedad de experiencias, identidades y voces en la recreación de la vida en la frontera interior, desconocidas y silenciadas por la imprenta del Estado y la historiografía oficial en la realidad.

Escribir una utopía en tiempos de desencanto: ¿revisiónismo o evasión?

Concluimos que la lectura de *Las aventuras de la China Iron* que se plantea en este artículo es la de una parodia contrafáctica con desenlace utópico. En ella se nos presentan cuatro paradojas que hemos intentado dilucidar: el anhelo de cambio que se evidencia en la pulsión utópica que asoma en toda obra —aún distópica— lucha, en esta novela, contra el sentimiento de desencanto de este siglo hasta constituirse en una utopía; pero esto es solo posible porque se vuelve sobre el pasado, se trata de una novela especulativa, no por mirar al futuro o proyectar las preocupaciones del presente, sino por intentar reescribir la historia, en la forma de una ucronía; es, además, una narración que recorre los espacios históricamente asignados al vacío y a la barbarie para desembocar en el río, en la construcción de una comunidad solidaria y multiétnica y, por lo tanto, utópica; por último, logra llevar a cabo su proyecto literario de ruptura porque es una parodia y, como tal, destrona el texto al que copia y subvierte, para posicionar su mirada renovada sobre las interpretaciones de los discursos fundacionales, que históricamente han configurado nuestra identidad nacional y regional.

Resta preguntarse si la utopía a la que se llega hacia el final de la novela cumple con la función asignada a la imaginación productiva de la que habla Ricoeur y logra motivar el cambio en la sociedad. Es decir, aunque la utopía no llegue nunca a ser una realidad del todo tangible, el movimiento que genera su pulsión, como anhelo o deseo de cambio, debería generar desplazamientos contrahegemónicos en el orden de lo político. Según Jameson:

La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo político) 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, 2015, 9)

En otras palabras, podríamos pensar que la utopía planteada en esta novela, aparentemente imposible de proyectarse hacia el futuro, no provocará quizás una acción política concreta en el presente o en el futuro, mientras el desencanto sea la cosmovisión predominante; sin embargo, mover la imaginación hacia lo radicalmente diferente ya implica una acción contrahegemónica concreta.

Para completar esta conclusión, volvemos sobre las palabras de Gianni Vattimo citadas en el epígrafe de este trabajo: “El desencanto del mundo es simultáneamente el reconocimiento de la (exclusiva) responsabilidad humana en la creación del sentido, y

del hecho de que tal responsabilidad sea un derecho-deber del individuo” (Vattimo, 1991, 189). Nos parece central revisar esta afirmación, porque crear un sentido del mundo, a pesar del desencanto que este nos provoca, conduce a una forma de superación; se inicia como un derecho-deber y una responsabilidad del individuo, pero llega a ser el mayor resguardo social y colectivo de la libertad contra el autoritarismo. Ante la caída de las certezas, los discursos totalitarios y totalizadores pierden su potencia. Y la caída de las certezas llega a través de la revisión del pasado, de los discursos cristalizados y de sus consecuencias —las heridas abiertas, las injusticias, los traumas, los daños irreparables—, junto con el deseo de no repetir los mismos errores.

Escribir una utopía en tiempos de desencanto, lejos de ser una forma de evasión de la realidad que golpea, es una forma de revisar las propias ideas, y sus orígenes y fundamentos, para pensar(nos) y crear(nos) por fuera de los mandatos hegemónicos y de las estructuras patriarcales.

Referencias bibliográficas

- BACCOLINI, Raffaella, 2004, “The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction.” *PMLA*, vol. 119, no. 3, 518–521. <JSTOR, www.jstor.org/stable/25486067> (21 de agosto de 2020).
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela, 2017, *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- CAPANNA, Pablo, 2007, *Ciencia ficción, utopía y mercado*, Buenos Aires, Cántaro.
- DANIEL DEL PERCIO, 2019, *Soñar el demonio: “utopías”, distopías y ucronías hitlerianas*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- DRUCAROFF, Elsa, 2006, “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes”, *El interpretador*, n° 27, jun. <<http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>> (3 de noviembre de 2019).
- _____, Elsa, 2011, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- HARAWAY, Donna, 2019, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni.
- HERNÁNDEZ, José, 1992, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Altamira.
- JAMESON, Fredric, 2015, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Buenos Aires, Akal.
- MAIRAL, Pedro, 2001, *Hoy temprano*, Buenos Aires, Clarín/Aguilar.
- _____, Pedro, 2010, *El año del desierto*, Barcelona, Salto de página.
- LUDMER, Josefina, 2012, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PÉREZ GRAS, María Laura, 2020, “Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa contemporánea”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, 122-133.
- REATI, Fernando, 2006, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos.

- RICOEUR, Paul, 2001, *Ideología y Utopía*, Barcelona, Gedisa.
- RODRÍGUEZ, Fermín, 2010, *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, 2018, *Facundo, o, Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.
- SUVIN, Darko, 1984, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, Fondo de cultura económica.
- SVAMPA, Maristella, 2006, *El dilema argentino: Civilización y Barbarie*, Buenos Aires, Taurus.
- VATTIMO, Gianni, 1986, *El fin de la modernidad*, México, Gedisa.
- _____, Gianni, 1991, *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2012, *Viviendo en el final de los tiempos*, Madrid, Akal.

Utopía: reflexiones a partir de *El aire*, de Sergio Chejfec¹

MATÍAS LEMO

Universidad del Salvador
Universidad de Buenos Aires
matiaslemo@hotmail.com

Fecha de Recepción: 17 de abril de 2021 - Fecha de Aceptación: 5 de mayo de 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p52-65>

Bienvenidos a la ciudad fantasma globalizada. Esto es Argentina.
Podría ser cualquier lugar.
AVI LEWIS Y NAOMI KLEIN (2004)

el pasado era el olvido; el futuro era irreal; quedaba,
por lo tanto el presente aislado del universo,
como una burbuja suspendida en el aire
SERGIO CHEJFEC (2008)

Resumen: En este trabajo, presentamos una serie de reflexiones en torno a la utopía sobre la base de la lectura de *El aire* (1992), del escritor argentino Sergio Chejfec, una obra precursora en lo que respecta a la vinculación de una crisis personal con una crisis social. Procuraremos demostrar la operatividad de aquel concepto a la luz de la realidad actual e intentaremos pensar cuál es su alcance, sus limitaciones y su vínculo con la distopía, principalmente, de acuerdo con la teoría de Frederic Jameson.

Palabras clave: utopía – distopía – *El aire* – Sergio Chejfec – literatura argentina

Utopia: reflections from *El Aire*, by Sergio Chejfec

Abstract: In this paper we present a series of reflections on utopía based on the Reading of *El aire* (1992), by the Argentine writer Sergio Chejfec, a precursor work regarding the linking of a personal crisis with a social crisis. We will try to demonstrate the operability of that concept in light of current reality, and we will try to think about its scope, its limitations and its link with dystopia, mainly according to the theory of Frederic Jameson.

Keywords: Utopia – Dystopia – *El aire* – Sergio Chejfec – Argentine Literature

Luego de la publicación de *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, surgirán otras obras de autores argentinos, en tono mayoritariamente distópico, que recuperarán el ensamblaje característico de aquella entre lo individual y lo colectivo, tales como *El oficinista* (2010), de Guillermo Saccomanno; *Los que duermen en el polvo* (2017), de Horacio Convertini; *La ilusión de los mamíferos* (2018), de Julián López, entre otros textos donde el fracaso personal se refleja en el entorno sociopolítico (y viceversa). En tanto

¹ Este trabajo está enmarcado en el proyecto de investigación *Nueva Narrativa Argentina Especulativa*, anclado en el Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, dirigido por la Doctora María Laura Pérez Gras.

novela precursora de una serie de obras posteriores, quizá sea productivo, en el marco de este análisis, preguntarnos por si es factible hoy abordar la construcción de lo utópico en una novela como *El aire*. ¿En la actualidad, existe realmente la posibilidad de emergencia de textos utópicos que nos habiliten la oportunidad de una lectura de nuestro presente, en clave ficcional, más allá de los condicionamientos que parece imponer el poscapitalismo?

Ha habido lecturas de *El aire* en una clave meramente intimista, donde, de acuerdo con lúcidos lectores como Martín Kohan (2001), esta novela no tiene lugar para la crítica social. En cambio, nosotros creemos lo contrario, en consonancia con Fernando Reati (2006; 2010), quien menciona que este texto ha de ser interpretado a la luz del neoliberalismo menemista, que ya evidenciaba sus primeras consecuencias de disgregación del entramado socioeconómico hacia 1992, y esta misma lectura, aunque no de forma explícita, también la sostiene Sarlo (2007).

Ahora bien, lo utópico se identifica con la noción de *progreso*, afirma Frederic Jameson,

[...] la idea de progreso ahora tradicional y muy criticada, y así implícitamente con la teología propiamente dicha, con la gran narrativa y el plan maestro, con la idea de un futuro mejor, un futuro que no solo depende de nuestra propia voluntad de producirlo, sino que, además, está de algún modo escrito en la naturaleza misma de las cosas, esperando a ser liberado, yaciendo en las posibilidades y potencialidades más profundas del ser, desde las cuales a la larga y con suerte podría emerger. Pero ¿alguien sigue creyendo en el progreso? (Jameson, 2013, 467)

El *progreso*, por su lado, se asocia invariablemente al *modernismo*. Y al respecto, Jameson determina que este está “acabado” (Jameson, 2013, 467): somos posmodernos.

[...] la ciudad posmoderna, al este o al oeste, al norte o al sur, no alienta pensamientos de progreso ni de mejoría, mucho menos visiones utópicas del viejo tipo; y esto por la muy buena razón de que la ciudad posmoderna parece estar en permanente crisis, y porque se la piensa, si se la piensa, como una catástrofe antes que como una oportunidad. (Jameson, 2013, 467)

La investigadora Gisela Heffes, desde la crítica literaria, está alineada con Jameson en lo que tiene que ver con este problema:

La tradición utópica en tanto apuesta literaria —aunque también comunitaria y social— se extingue hacia el último tercio del siglo XX. En una investigación sobre las representaciones utópicas urbanas en la literatura latinoamericana (Heffes, 2008)² señalé que, mientras existe un número considerable de utopías urbanas que surgen a partir del proceso de modernización latinoamericano, las representaciones espaciales e imaginarias que aparecen en el período posterior a este proceso se caracterizan por una ausencia sintomática de aquellas formulaciones alternativas. Este declive coincide con la caída de las grandes narrativas y el advenimiento de un modelo socioeconómico neoliberal. Una conclusión de este estudio es que los imaginarios utópicos urbanos y literarios constituyen una categoría de análisis en el que las ciudades utópicas conforman un capítulo o episodio que acompaña el proceso de modernización, y que, al llegar este a su fin, desaparecen asimismo estos ensayos ficcionales. En consecuencia,

² En esta cita, Gisela Heffes hace referencia un trabajo anterior de su autoría, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* (2008).

cabe formular el siguiente interrogante: ¿reemerge (o no) este paradigma urbano utópico tan característico de la modernidad latinoamericana en algún momento posterior al cierre de este proceso, o este modelo alternativo desaparece, es decir, se extingue de este imaginario cultural para siempre? (Heffes, 2016, 106)

Estas palabras hacen eco en las de Daniel Del Percio, académico especializado en relatos utópicos: “La lucha contra la indeterminación será [...] uno de los signos de la declinación del pensamiento moderno, de su devenir en fragmentos en la poshistoria, en la cual la determinación es absoluta y, a la vez, laxa, como si tuviera dos rostros” (Del Percio, 2016, 120).

El último atisbo de una visión propiamente utópica, el intento consagratorio de un pronóstico utópico de un futuro transfigurado, “fue algo perverso”: el fundamentalismo de *libre mercado* en el momento en que este se agarró de la globalización para predecir la elevación de todos los índices de bienestar gracias a los poderes milagrosos de los mercados globales desregulados a escala mundial.

[...] esta fue una utopía que, abrevando en la mano invisible de Adam Smith [...], lo apostó todo a la no intencionalidad de su panacea universal [...]. Y este esfuerzo utópico menguante no recuperó mucha fuerza cuando comenzó a utilizar un código diferente, cuando pasó de la economía a la política, y rebautizó la libertad de mercado como libertad de la democracia. Hasta ese punto, como eslogan político, el estandarte de la utopía ha sido entregado a los críticos y a los enemigos de la globalización neoliberal y se ha convertido en el grito mancomunado o “significante vacío” de todas las fuerzas políticas que están intentando imaginar cómo podría ser posible otro mundo. (Jameson, 2013, 469)

Esta reflexión final sirve para introducir nuestra lectura de *El aire* (1992), relato que transcurre en Buenos Aires, sin especificaciones temporales explícitas, que Sergio Chejfec escribió dos años después de elegir vivir fuera de su país natal, la Argentina.

En la novela, el autor propone la disolución del mundo actual sin mencionar la posibilidad de surgimiento de otro, el fin, pues, como un portazo silencioso. El proceso de disolución mencionado se efectúa a través de la invasión progresiva de la “naturaleza” sobre los bordes de la ciudad, de modo que comienzan a aparecer lotes baldíos donde antes había edificaciones: el campo invade la ciudad, fenómeno que, en el texto de Chejfec, se denomina “pampeanización”.³ En un fragmento, leemos lo

³ Tópico que Chejfec retoma en *Boca de lobo* (2000), donde la urbe se disuelve progresivamente. En el caso puntual de *El aire*, la narración exhibe figuraciones del desierto, acaso para reforzar la índole entrópica y posapocalíptica (distópica) de lo que, en la novela, se denomina la “pampeanización” (2008, 163). La narración insiste reiteradamente en la avanzada de la “intemperie”, el “descampado”, la “planicie”, la “inmensidad plana”, el “campo” o la “llanura de tierra”, que hace resurgir la “naturaleza” en la ciudad. “En algún momento, bastante tiempo atrás, se habían organizado en indefinida sucesión manzanas y manzanas de ruinas, trabajadas inicial y definitivamente por la *intemperie*” (Chejfec, 2008, 159, el subrayado es nuestro). Citamos este fragmento porque, llamativamente, se menciona “la intemperie”, la forma como se designa el proceso de disolución, por la avanzada definitiva del desierto sobre la ciudad, en *El año del desierto*, de Pedro Mairal (por ejemplo, en la página 266, en la edición de 2010). En otras escenas de *El aire*, también se relata cómo entre las grietas de los edificios surgen yuyos, una escena que Julián López replica en *La ilusión de los mamíferos*: “... hunden a Buenos Aires como a una piedra gris, a un continuo de concreto agrietado al que cada tanto le sale un brote de palán-palán, algo que no supieron cómo anegar, cómo derruir, algo que no pudieron desaparecer” (López, 2018, 166). En esta dirección, no podemos pasar por alto un texto crítico clave de Elsa Drucaroff, publicado

siguiente: “Restos y ruinas no provenían de catástrofe alguna, sino tanto de la renuncia humana como del paso del tiempo: o sea de la misma actividad de la gente mantenida con ignorancia día tras día” (Chejfec, 2008, 90).⁴

Esta debacle se vincula con el desmoronamiento personal del protagonista, Barroso. Una vez que la oficina donde él trabaja se incendia y que su mujer lo abandona, el personaje comienza a recorrer la ciudad, cuyos paseos le permiten al narrador ir señalando, a modo linterna, los signos de la decadencia doble: del espacio y del protagonista. La disolución material (tanto del espacio que habita Barroso como de su cuerpo), asimismo, se acompaña de la instauración de un presente continuo, dislocado del pasado y del futuro.

Como señala Sarlo, crítica polémica e influyente, que ha cimentado la entrada al canon de la obra de Chejfec, el presente se convierte en una extensión virtual, donde la repetición y la novedad son indiscernibles porque todos los actos se recortan sobre eso, verdaderamente liminar, que es la ausencia de Benavente, la esposa de Barroso (Sarlo, 2007, 391).

Esta situación de desamparo le otorga al protagonista una percepción distinta de la previa a ser abandonado por su pareja (el narrador aclara que aquel es una de esas personas para quienes los vínculos afectivos representan refugios necesarios “para sobrellevar una vida tortuosa y hostil” (Chejfec, 2008, 77).⁵ Sin embargo, Barroso no sale en busca de su compañera; solo se mueve para que sus itinerarios por la ciudad y los suburbios ocupen un tiempo que, de pronto, se ha vaciado (Sarlo, 2007, 391), lo que equivaldría a otra ausencia.

El presente es casi siempre una continuidad, pero en él [Barroso] era exclusivamente una tensión. En estas condiciones, la vida podía resultar soportable en la medida en que se sustrajera del dominio de esa ley, pero como hacerlo también significaba apartarse del tiempo auténtico, Barroso subsistía dentro de un estadio fortuito, incidental, extranjero de la realidad e incluso anacrónico. Como ocurría desde que tenía memoria, de esa anacronía estaba retornando todo el tiempo, aunque ahora la dificultad insalvable estaba en la duración agotadora que asumía la ausencia de su mujer: un vacío que

originalmente en la revista digital *El Interpretador*: “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes” (2010).

⁴ Esta afirmación, según la cual se atribuye el motivo de la disolución “a la actividad mantenida por la gente” es singular con respecto a la mayoría de los textos de índole distópica posteriores, como los de Rafael Pinedo, por caso, donde la “desaparición” del mundo tal como lo conocemos no se explica. Por el contrario, la narración empieza a partir de las consecuencias de esa desaparición catastrófica, que, por lo demás, sabemos que nunca es tal: «*The apocalypse [...] is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end [...]. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end. [...]. In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives [...]. The study of post-apocalypse is a study of what disappears and what remains*» [«El apocalipsis [...] es El Fin, o se asemeja al fin, o explica el fin. Sin embargo, casi todos los textos apocalípticos presentan la misma paradoja. El fin nunca es el fin [...]. En casi todas las presentaciones apocalípticas, algo permanece después del final. [...]. En los relatos de ciencia ficción moderna, sobrevive un mundo urbano como distopía o páramo desierto [...]. El estudio del posapocalipsis es un estudio de lo que desaparece y de lo que permanece»] (Berger, 1999, 5-7; la traducción es nuestra).

⁵ Aprovechando este espacio de nota al pie, nos preguntamos si esa no es justamente una hipótesis que atraviesa la obra, es decir, la vida, en efecto, concebida como algo tortuoso y hostil.

dejaba en evidencia la luz que lo iluminaba, el ritmo de su respiración y los silencios tan prolongados a lo largo de los días. Aunque parezca de otro modo, existía una redundancia intolerable en la ausencia de Benavente: era su doble carácter, físico y temporal. El primero se debía a ella, el segundo a Barroso, aunque era él quien sufría los dos. (Chejfec, 2008, 87-88)

Este sujeto toma conciencia del tiempo como repetición al punto tal de hacerse la pregunta que sigue: “¿Y si la repetición fuera la medida del presente?” (Chejfec, 2008, 51). Despojado de rutina, queda despojado también de temporalidad. “Empujado a actuar sin conciencia y en un escenario a primera vista irreal, Barroso toleraba apenas la espera implícita en la sucesión. El tiempo avanzaba según un orden tan indeterminado como inevitable, ajeno y a la vez pegado al azar” (Chejfec, 2008, 50), un tiempo que lo excluye.

Esto explica, en parte, su obsesión por las medidas: determinar el lapso temporal que transcurre entre un rayo y otro durante una tormenta, calcular la distancia que hay entre su departamento y la planta baja, computar cuánta agua usa mientras lava la vajilla y cuántos litros y kilos de alimento pasaron por esa vajilla, etc., etc. Comportamientos obsesivos que, en suma, son elocuentes con respecto a este obstáculo que pretende atravesar Barroso: la pérdida de referencias. La búsqueda de medidas, en este caso, es un posicionamiento infructuoso frente a *lo real*. “[...] el problema principal de nuestra existencia son las distancias, las cantidades, los tamaños y la soledad”, dice el narrador (Chejfec, 2008, 101).

Ahora bien, esos comportamientos obsesivos, de acuerdo con Jameson, son ilustrativos de las dificultades que nosotros tenemos para imaginar utopías:

[...] tenemos que vérnoslas con la regresión histórica y con el intento de regresar a un pasado que ya no existe. Pero aparentemente nos es difícil pensar en un futuro inminente de tamaño, cantidad, superpoblación, y demás, excepto en términos distópicos. En efecto, las dificultades que tenemos para pensar la cantidad positivamente deben sumarse a nuestra lista de los obstáculos que enfrenta el pensamiento utópico en nuestro tiempo. (Jameson, 2013, 477)

La dislocación que padece Barroso lo convierte en extranjero, además del tiempo y del espacio, de su memoria. De las experiencias compartidas con Benavente casi no tiene recuerdos; los pocos episodios que recuerda, curiosamente, tienen que ver con un período que Barroso vivió en un pueblo rural. Incluso, más allá de Benavente, Barroso pareciera no tener recuerdos en general, excepto lingüísticos, como desarrollaremos más adelante. A la vez, como lectores, de él solo sabemos que es ingeniero y detalles de las peripecias que va experimentando según el transcurso del relato, que, más que con su historia personal, tienen que ver con su contexto actual. En tanto, de Benavente conocemos que, en algún momento, fue fotógrafa, un dato que aporta uno de los dos personajes con quienes se cruza Barroso, que brindan cierta información sobre ella, pero que es irrelevante si pretendemos reconstruir su pasado, a la vez que también carecen de importancia para Barroso.

Sarlo agrega que, con su mujer desaparecida, a “Barroso no lo une lo que se llama amor, y la desaparición no produce lo que se llama convencionalmente dolor. La

originalidad de *El aire* es dar del sentimiento y del dolor una visión no psicológica, sino conceptual: definiciones de lo que es el hueco de cualquier ausencia” (Sarlo, 2007, 391).

Así, poco a poco, el personaje se enfrenta a la imprecisión de las señales de una realidad —por llamar *eso* de alguna forma— nueva, por la que se ve tomado, pero de la que no podemos afirmar que participe de manera activa, sino, más bien, como espectador pasivo.

La imprecisión que invoca al personaje, asimismo, interpela al lector. Por ejemplo, no nos queda claro cuántas cartas recibe de Benavente, de modo que se instaura una ambigüedad fundamental: ¿son una, son dos o son seis? La primera carta enviada tras su partida dice lo siguiente: “Me voy a Carmelo. No me sigas. Más adelante voy a escribirte” (Chejfec, 2008, 18). Ese día, Barroso relee la carta un par de veces y, en cada lectura, el contenido del mensaje se conserva más o menos invariable, pero cambian las palabras, mutación que él parece no percibir:

-Segunda lectura de la carta de Benavente: “No me busques. Voy a Carmelo. Después te escribo” (Chejfec, 2008, 23).

-Tercera lectura de la carta de Benavente: “No me sigas. Más adelante te escribo. Viajo a Carmelo” (Chejfec, 2008, 23).

Después, vuelve a releerlas otras dos veces (¿o son, en efecto, nuevas cartas?):

-Cuarta lectura de la carta de Benavente: “No me sigas, voy a Carmelo, más adelante te escribo” (Chejfec, 2008, 91).

-Quinta lectura de la carta de Benavente: “Voy a Colonia. No me sigas. Más adelante te escribo” (Chejfec, 2008, 122).

Y finalmente sí llega una sexta carta (¿o no?), que dice esto: “Voy a Montevideo. Te pedí que no me siguieras. No lo hagas más. Cuando llegue el momento te escribo” (Chejfec, 2008, 151).

Accionar en este contexto demanda de Barroso una fuerza de voluntad tan excesiva que termina por dejarlo paralizado. El narrador dice que este sujeto combinó desidia con impaciencia, una circunstancia que le permitiría “soportar la agotadora tensión de su época: el pasado era el olvido; el futuro era irreal; quedaba, por lo tanto, el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire” (Chejfec, 2008, 13).

Esto remite a las “víctimas de la espera”⁶: abúlico, apático, dislocado, marginal, extranjero, Barroso aguarda noticias de Benavente; en algún momento, se tienta con la idea de salir a buscarla, pero desiste. Ahí es cuando empieza a llenar su tiempo con los recorridos por la ciudad, un pretexto para pensar en otra cosa (o no pensar), como sugerimos arriba.

En esos recorridos, de manera paulatina, Barroso va descubriendo que la ciudad está mutando y, como lectores, podemos inferir que, en realidad, la ciudad estaba transformándose desde mucho antes, solo que Barroso lo percibe una vez que pierde la costumbre que escandía su rutina. Una de las mutaciones de la urbe es la conversión del

⁶ Esto ancla el texto en una tradición literaria, en la cual sobresale, en primer lugar, *Zama*, de Antonio Di Benedetto; una tradición compuesta también por obras de otros autores como Juan José Saer, cuya influencia se puede entrever en la escritura de Chejfec. Estas influencias, junto con la de Martínez Estrada, son reconocidas por el mismo Chejfec en la entrevista consignada en las referencias bibliográficas (Berg y Fernández Della Barca, 1999).

vidrio en un nuevo activo de cambio (que no sustituye al dinero, que conservan los ricos, pero sí pasa a ser la moneda de los pobres). Esto se vincula con la pérdida masiva de empleos, “... un empobrecimiento generalizado”, (Chejfec, 2008, 64⁷) y la migración de los habitantes del campo hacia la ciudad, también desempleados, que se establecen en las terrazas de los edificios (como sucede en *El año del desierto*) y en los lotes baldíos que empiezan a aparecer acá y allá, donde levantan tolderías con sábanas.

En este sentido, los hombres, “sin pan y sin trabajo” no tienen aptitudes prácticas, y menos aún para la construcción —de hecho, surge un nuevo mercado: el del servicio profesional de la construcción de ranchos—; se trata de sujetos ineptos para todo lo vinculado con oficios, desde clavar un clavo hasta la asunción de cualquier actividad productiva. En consecuencia, otra vez aparece la esfera de la espera, ahora ya no solo en lo que respecta exclusivamente al protagonista, sino también a aquellos hombres que fuman cigarrillo tras cigarrillo, cabizbajos, que se mueven como autómatas frustrados por no conseguir empleo. Y del mismo modo, esa espera masiva se traslada inclusive a los espacios y a los hábitos en general: la ciudad, al igual que el campo, son lugares que incitan a la espera, desde lo más nimio —y significativo— como la espera de un ascensor o de un colectivo (Chejfec, 2008, 34), de la salida de agua caliente de una ducha (Chejfec, 2008, 46) o, tras horas de contemplar un caballo en un lote baldío de Carmelo, aguardar, día tras día, la llegada de la noche (Chejfec, 2008, 115). “Los intervalos eran huecos de espera” (Chejfec, 2008, 94).

Otro cambio de la ciudad tiene que ver con la explotación laboral infantil.

Los niños se convierten en excelentes obreros en la elaboración de ladrillos en hornos con jornadas de trabajo ni siquiera apropiadas para adultos. Como en muchos rubros, se empleaba a los niños debido a un conjunto de razones, casi todas vinculadas a su psicología: eran sumisos, no discutían las normas ni se preocupaban por sus derechos; eran ingenuos, lo cual hacía que no tuvieran conciencia de los riesgos y de los peligros; eran voluntariosos, ya que proyectaban sus tendencias lúdicas naturales hacia la actividad productiva; y, como todos los niños, eran tesoneros. Por otra parte, y fundamentalmente, eran baratos: se les pagaba muchísimo menos que a un grande —incluso en muchos casos se los hacía trabajar a cambio del alimento escaso y del techo precario—. (Chejfec, 2008, 163)

Luego, en la misma página, leemos: “La prensa detallaba que, al contrario de lo que el sentido común supondría, a los niños les fascinaba trabajar” (Chejfec, 2008, 163).

De esta manera, llegamos a dos elementos clave del panorama que escenifica la novela: migración, exclusión, falta de trabajo, pobreza generalizada, explotación laboral infantil, cambio en la organización urbana, etc., pero, sobre todo, la incidencia que tiene la prensa sobre la constitución de la realidad, por un lado; y el poder que los periódicos detentan para definir el ritmo del tiempo y el estatuto del espacio, por el otro. Por ejemplo, Barroso, antes de verlo por sí mismo, se entera, gracias a los diarios, de la “tugurización de las azoteas” (así denomina una nota periodística el fenómeno según el cual los migrantes del campo construyen sus viviendas en las terrazas de los edificios de

⁷ Esta cita se vincula directamente con la película *The Take [La toma]*, documental dirigido por Avis Lewis (2004), con guion y producción de Naomi Kleim, sobre obreros argentinos desempleados luego de que las fábricas donde trabajaban cierran durante la crisis del 2001, y el intento de aquellos por expropiarlas para continuar produciendo.

la ciudad) y del nuevo valor de cambio que adquiere el vidrio. Al principio del relato, tal como lo hacía antes, Barroso dedica horas de cada mañana a leer la prensa con la pretensión de enclavar el presente y el espacio en un aquí y ahora, y cuando “no podía hacerlo —indica el narrador— las jornadas se tornaban vagas, extensas e imprecisas; suspendidas en un vacío cronológico que lo exiliaba del presente y convertía su día en un merodeo confuso” (Chejfec, 2008, 45). Sin embargo, las pilas de diarios que acumula parecen entablar entre sí una relación arbitraria y variable, ante lo cual, no puede encontrar una nota que leyó y quisiera releer, por caso. No obstante, “[e]l dominio de los diarios se debía a que ordenaban en secuencias el desarrollo de la realidad” (Chejfec, 2008, 45). Así, este subterfugio, para Barroso, también es insatisfactorio, a pesar de que llega a terminar con las manos manchadas de tinta, una metáfora elocuente de cómo el *establishment*, mediante la prensa, puede hacerse cuerpo. Barroso luego irá perdiendo este hábito de lectura, junto con todos los demás rituales cotidianos que constituyeron su vida previa a la desaparición de Benavente.

Además, en relación con la incidencia que tiene la prensa sobre la vida del protagonista, cabe mencionar lo que se denomina “propaganda pública” en la novela: por ejemplo, el incentivo a pagar en los supermercados con vidrio o a revalorizar la vida en el campo. Como venimos sosteniendo, el escenario que transita Barroso cambia a nivel personal, pero también social y político; solo que, a pesar de las transformaciones, pervive la división de clases y el ejercicio de poder de una esfera dirigente anónima.

Por su parte, la población, en su mayoría desempleada, como ya mencionamos, transita las calles sin rumbo, ensimismada; un ensimismamiento que, en ocasiones, desaparece cuando un grupo de personas se acumula delante de una vidriera y conversa sobre lo que ve en los escaparates. En esas ocasiones, Barroso piensa lo siguiente: “Ya que no pueden comprar hablan; y como de todos modos necesitan, se distraen” (Chejfec, 2008, 57).

Otro elemento por destacar es que los ranchos de las terrazas (“tribus flotantes”, Chejfec, 2008, 57), como los que se levantan en las ruinas de edificios de barrios aledaños al de Barroso, están repletos de objetos ya inservibles por la falta de electricidad y la vida nómada, características propias de la ciencia ficción distópica, como podemos reconocer en *Plop*, de Rafael Pinedo, entre otras obras.

La abulia sistematizada conduce a un embotamiento masivo de la población, incluso al “embrutecimiento” (Chejfec, 2008, 93), como señala el narrador. La gente juega al fútbol, pero lo hace con torpeza; los partidos oficiales, de hecho, son representaciones teatrales mudas donde, a pesar del sudor de los jugadores, estos no logran dinamismo; por el contrario, parece que se mueven en cámara lenta, al punto tal de que Barroso cuestiona si eso puede seguir llamándose “jugar a la pelota”, como se hacía en su infancia. La ciudad olvida su cultura, cambia la lengua con leves contaminaciones de un español “internacional” y televisivo. En tanto, en el campo, la historia se limita por la inmensidad de la cual los pobladores de las afueras huyen.

En lo que respecta estrictamente al lenguaje, como ya introdujimos, se evidencia un tratamiento peculiar: es notorio el esfuerzo de exégesis que llevan a cabo, en un vínculo dialéctico dentro del texto, el narrador, hétero-extradiegético, y el protagonista. Barroso conserva expresiones de su pasado y, permanentemente, está traduciendo ese español de

un tiempo que ya no es el suyo. Así se dislocan el presente (la adultez, o sea la actualidad) y el pasado (la infancia, “su otro tiempo guardado”, Chejfec, 2008, 47), y de ahí la pretensión de “traducir”. “‘Hablan como se habla ahora’, pensó, en estilo de prensa” (Chejfec, 2008, 26). Por su parte, el narrador hace un trabajo constante por clarificar el pensamiento de Barroso y, con esa pretensión, se definen varios rasgos del estilo narrativo de la obra: apelación a figuras retóricas como la antítesis y el oxímoron; descripciones imprecisas; utilización de un registro verbal acotado, con muchas repeticiones de palabras y de campos semánticos como pueden ser el del exilio, el de la suspensión (en el aire), el del vacío, el de la pérdida de magnitudes, etc., en busca de una adecuación del registro verbal al escenario propuesto. También, en ocasiones, la lengua usada se vuelve extraña —no suena rioplatense—, frente al idioma del pasado que Barroso intenta sostener (“la ciudad es ominosa”, Chejfec, 2008, 39). Sobresalen, también, las intercalaciones explicativas, concesivas y precautorias, tales como “Aunque parezca banal...”; “Esto puede parecer exagerado, pero...”; “Esto puede parecer apresurado o exageradamente dramático, aunque...”, etc.⁸. Estos rasgos, puestos en relación, nos señalan una turbación de la legibilidad, que es de una tonalidad hipotética, conjetural y que redundante en la idea de un estado de cosas inasible por medio del lenguaje (de ahí, otra vez, la obsesión por las mediciones que padece Barroso). Casi a modo de mantra, el protagonista repite, una y otra vez, esta oración: “Todo es igual”.

Así inferimos una noción de la realidad como conjunto de fenómenos difícil de entender. Lo que, por sentido común, se denomina “real”, adquiere, en la novela, la característica de la opacidad, donde los bordes espaciales, temporales y las cosas en sí mismas se tornan difusos. En adición, ante este panorama, Barroso no cuenta con recursos para aprehender lo cambiante, que, como intentamos comunicar, es una cualidad del entorno que el protagonista empieza a percibir luego de su separación marital.

De este modo, luego de rastrear algunos de los cambios de la ciudad que ahí se proponen, llegamos a una dimensión verdaderamente política de *El aire*.

Sin embargo, Jameson subraya que la utopía no es una representación, sino *una operación calculada para poner de manifiesto los límites de nuestra propia imaginación del futuro*, más allá de cuyas líneas, no parecemos capaces de imaginar cambios *efectivos* en nuestra sociedad y en nuestro mundo (salvo que sea en la dirección de la distopía⁹). “¿Es esta entonces una falla de la imaginación o es simplemente un

⁸El descrédito, la deslegitimación del discurso del narrador de la que participa esta opción narrativa encuentra una manifestación bastante más radical en *Lenta biografía*. En esta novela, quien cuenta se pasa el tiempo corrigiéndose mediante el uso repetido de las intercalaciones entre rayas. “En las frases de Chejfec, las partes están a veces desplazadas de sus lugares ‘habituales’; no espectacularmente desplazadas, sino simplemente un poco retrasadas o un poco adelantadas. Hay, por ejemplo, breves interrupciones entre un sustantivo y un adjetivo, separados por una incidental o por un verbo que indica el cambio de perspectiva del narrador al personaje. Pequeñas torsiones de la escritura y, también, indecisiones que no son espectaculares sino, más bien, inquietantes” (Sarlo, 2007, 395).

⁹Pablo Capanna define “distopía” del siguiente modo: “[...] se trata de una sociedad alternativa que niega algún valor muy importante para el autor y es presentada como deliberadamente indeseable. También puede ser una caricatura de la sociedad actual, la cual se construye mediante la extrapolación de algunas de sus tendencias hasta reducirla al absurdo” (2007, 187). Por su parte, Fernando Reati dice lo siguiente: “Después de dos sucesivas guerras mundiales en el siglo XX, la distopía [...] reemplaza a la utopía como manifestación central de

escepticismo fundamental sobre las posibilidades del cambio propiamente dicho, sin importar cuán atractivas sean nuestras visiones de aquello en lo que sería deseable transformarse?” (Jameson, 2013, 469).

Esta cita, lejos de solucionar el dilema planteado al comienzo, vuelve a colocarnos en un problema: ¿cuál fue la intención de Chejfec? Pregunta, por supuesto, inconducente, con lo cual ese camino nos queda obturado. En cambio, sí contamos con un documento elocuente: “Fuera de lugar: entrevista a Sergio Chejfec - 15/9/98”, realizada por Edgardo H. Berg y Nancy Fernández Della Barca (1999). Ahí Chejfec reconoce imposible sustraerse a lo que denomina “clima de época” y comenta:

Creo que la desagregación, el alejamiento, la exclusión, etc., son las experiencias que, reunidas genéricamente alrededor de la idea de separación o fractura, forman buena parte de la *sensibilidad contemporánea*. Aparte ofrecen interesantes posibilidades de representación, por lo menos literaria. (Chejfec, 1999, 330; el subrayado es nuestro)

Por lo tanto, más allá de las pretensiones conscientes o inconscientes de Chejfec, cuando leemos sobre Barroso “[...] la agotadora tensión de su *época*: el pasado era el olvido, el futuro era irreal; quedaba por lo tanto el presente aislado del universo, como una burbuja suspendida en el aire...”, confirmamos la lectura que propone Reati, o sea, la de vincular necesariamente *El aire* con su contexto de producción, a pesar del típico estilo elusivo de Chejfec, que, justamente por eso, resulta aún más potente en las alusiones que efectúa (tengamos en cuenta la apatía, la ausencia de indignación, propias tanto del protagonista como del narrador, que no se escandalizan ante lo que sucede ni arrojan juicios moralizantes, como tampoco consideran una eventual dimensión futura).

Barroso muere por una hemorragia¹⁰ interna, una especie de acallado vaciado de sí mismo, muerte significativa si la vinculamos con su contexto. Mientras, el campo no deja de avanzar sobre la ciudad y, en ese movimiento, absorbe dentro de sí las ruinas. En clara alusión a postulados de Martínez Estrada¹¹, el narrador dice esto: “Acaso la

la literatura futurista y se impone casi como el único tipo creíble de anticipación. Distópica será toda aquella literatura que extrapole rasgos presentes al futuro y proponga sistemas sociales imaginarios de carácter negativo donde, al revés que en las utopías, todo aquello que podría empeorar ha empeorado” (2006, 18-19).

¹⁰ El término *hemorragia* procede del latín *haemorrhagia*, a su vez préstamo del griego *haimorrhagia*, de *haimorrhages* (‘sangrado violento’), formado por la voz griega *haima* (‘sangre’), más el elemento léxico también griego *-rrhagia*, *rhage*, que indica un anormal o excesivo flujo o descarga de algún fluido por ruptura; procedente asimismo del vocablo *rhegnynai* (‘estallar, explotar, rasgar, romper, destrozar con violencia hacia adelante’). Fuentes: Dicciomed; Taber’s Cyclopedic Medical Dictionary (2001). Ed. 19; The American Heritage Dictionary. 1979. USA. Consultado en “Etimología de HEMORRAGIA”, en DeChile.net, online: [http://etimologias.dechile.net/?hemorragia#:~:text=Literalmente%20entonces%2C%20hemorragia%20\(haemorrhagia%20en,violento%20y%20excesivo%20de%20sangre%22](http://etimologias.dechile.net/?hemorragia#:~:text=Literalmente%20entonces%2C%20hemorragia%20(haemorrhagia%20en,violento%20y%20excesivo%20de%20sangre%22).

¹¹Al respecto, Beatriz Sarlo se pronuncia así: “Martínez Estrada había visto a Buenos Aires en proceso de *llenado*: por superpoblación, por agregado, por metástasis, la ciudad se estaba completando dentro de su perímetro y expulsando a la llanura hacia un afuera cada vez más lejano. // Sesenta años después, Chejfec imagina una ciudad marcada por el movimiento inverso: el campo entra en la ciudad, donde las ruinas de los edificios se transforman en demoliciones, las demoliciones en baldíos, y los baldíos en campo” (2007, 396). En el mismo libro, en otro ensayo, Sarlo llega a afirmar que Chejfec realiza un homenaje a Martínez Estrada (2007, 393).

tierra estaba oculta bajo el brillo también imposible de una alfombra luminosa, de una fosforescencia semejante a la de la espesura, que hacía de suelo” (Chejfec, 2008, 102).¹²

En esta dirección, asimismo, se evidencia la presencia subrepticia de otro texto fundacional, *Facundo*, de Sarmiento; entre la infinidad de citas que podrían venir a cuento, sírvanos la siguiente: “El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana [...] la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos...” (Sarmiento, 1989, 66).

Fernando Reati, en *Postales del porvenir*, propone lo que citamos a continuación:

La literatura argentina ejemplifica desde sus comienzos y quizás mejor que ninguna otra la aguda conciencia de la dicotomía entre ciudad y naturaleza que en Sarmiento se tradujo en la clásica oposición civilización versus barbarie. Buenos Aires, fundada dos veces porque el primer asentamiento español fue destruido por los indígenas, no pudo sobrevivir en medio del hambre y el entorno hostil, y esa imagen de la ciudad asediada está en la base de nuestra idea de civilización. (Reati, 2006, 4)

Pareciera, pues, que, ante una ausencia de alternativas, los escritores, lejos de relatos utópicos, proponen distopías, en donde el elemento en común es la enajenación y la disolución, como acontece en *El aire*. Al igual que sucede en los textos de Rafael Pinedo, el desierto y, por metonimia, el país, podríamos interpretar, nunca debieron haber nacido bajo las condiciones de marginalidad sistematizada impuestas, no superadas, que signaron ese parto. Así el avance de la intemperie se torna un signo de justicia poética. Como se cree que dijera Anaximandro: “Las cosas de donde viene el nacimiento a lo que existe son aquellas a donde tiende también su corrupción, como debe ser; pues lo que existe sufre recíprocamente castigo y venganza por su injusticia, según el decreto del Tiempo” (Colli, 2008, 155). La Nación que se constituyó para eliminar el desierto, será eliminada por este; pero, entonces, ¿cuántas veces tendremos que refundarla?

Llegada esta instancia, ¿podemos concluir que irremediablemente la utopía ya no tiene lugar en las condiciones de producción poscapitalista en la que vivimos hoy?

Antes de precipitarnos, Paul Ricoeur nos arroja un poco de luz al respecto. Según el filósofo, la función básica de la ideología es reafirmar la creencia del grupo sobre su identidad. El imaginario social es productor —porque lo social se constituye en la autorrepresentación simbólica— y conservador del mundo social, una suerte de “guardián” de los vínculos establecidos. Pero el imaginario social cumple, también, *una segunda función que hace posible el distanciamiento requerido para una crítica de las ideologías, a saber, la función de proyectar otras formas posibles del ser social que nos permiten “mirarnos” desde un no lugar y un no tiempo*. A esta función la conocemos como “utopía” que, en términos de Ricoeur, “... es el sueño de otra manera de existencia familiar¹³, de otra manera de apropiarse de las cosas, y de consumir los bienes, de otra manera de organizar la vida política” (Ricoeur, 2001, 357).

¹² Esta idea también será retomada por Pedro Mairal en *El año del desierto*, con la idea del campo que late debajo de las avenidas.

¹³ Como mencionamos antes, en *El aire*, leemos, en dos ocasiones, que Buenos Aires es una ciudad “ominosa”. Como sabemos, lejos de “lo familiar”, esta es una de las acepciones de *Unheimlich*, lo siniestro, de acuerdo con

Sin embargo, ¿qué formas adopta o puede adoptar la utopía? Como señala Heffes (2016), el discurso utópico, urbano y medioambiental de comienzos del siglo XX se transforma, a comienzos del XXI, en un discurso utópico neoliberal que vende naturaleza (y ciudades verdes) a través de la propuesta de barrios, *countries* y ciudad-pueblos. Es decir, la utopía —y acaso la distopía— vendrían a ser funcionales al poscapitalismo.

Jameson, en un giro de optimismo en este punto, expresa que se debe pensar lo *negativo* y lo *positivo* juntos al mismo tiempo, y que, en ese trabajo dialéctico, esos dos extremos pueden cambiar de valencia con el devenir histórico o, al menos, matizarse:

Estoy tentado de añadir algo sobre la ambivalencia de la dialéctica misma, particularmente en lo que respecta a la innovación tecnológica. Basta con recordar la admiración que Lenin y Gramsci sentían por el taylorismo y el fordismo para asombrarse por esta debilidad de los revolucionarios ante aquello que es más explotador y deshumanizante en la vida laboral del capitalismo; pero esto es precisamente lo que queremos indicar aquí con el término “utópico”, a saber, que lo que actualmente es negativo puede imaginarse como algo positivo en ese inmenso cambio de valencias que es el futuro utópico. (2013, 481)

Y añade:

[...] lo emergente, en oposición a lo residual: la forma de un futuro utópico acechando a través de la niebla, un futuro utópico que debemos aferrar como oportunidad de ejercitar más plenamente la imaginación utópica, antes que como ocasión de hacer juicios moralizantes o practicar una *nostalgia regresiva*¹⁴. (2013, 481, el subrayado es nuestro)

Sin embargo, ¿con qué nos encontramos? Dejamos atrás el modernismo, pero la forma estándar de lidiar con las ansiedades sociales, que conforman la ahora también ya vieja ideología antimodernista, es aceptar las promesas capitalistas mientras se nos asegura que, en una “sociedad más perfecta” del futuro, todos los rasgos negativos que podríamos enumerar habrán sido corregidos, pero la literatura actual, en términos mayoritarios, tiende a demostrar una visión opuesta, al menos, por ejemplo, en el caso de *El aire* (y podríamos decir también en toda la obra de Chejfec). Incluso cuando nos hallamos ante futuros más o menos utópicos, se trata de meras actitudes reactivas, es decir, constituyen otros tantos reemplazos obedientes de los términos negativos reinantes por sus opuestos positivos. Y tal como propone Jameson, un fenómeno similar tiene lugar cuando se trata de distopías:

Esto también puede ser confirmado por las visiones distópicas actuales, en las que el miedo multidimensional a todos esos otros desconocidos que constituyen la “sociedad” más allá de mi círculo inmediato de conocidos se concentra una vez más, bajo condiciones posmodernas o globalizadas, en el miedo a la multiplicidad y la superpoblación. (Jameson, 2013, 486)

Freud (2007). Creemos que se podría hacer una lectura de la obra de Chejfec según esta teorización freudiana, aunque este no sea el espacio propicio.

¹⁴ Consideremos acá los conceptos de *hauntología* y *retromanía* de Mark Fisher (2018), que son elocuentes de un “clima de época”. Según entiende el pensador, estamos tentados de volver una y otra vez hacia los “grandes relatos” del pasado, pero sin un presente de referencia con el cual contrastar aquel tiempo pasado mejor, lo cual, entiende Fisher, nos lleva a una lenta cancelación del futuro y una instauración de un presente anacrónico.

Por lo tanto, utopía y distopía parecieran ser síntomas de un malestar colectivo producido por el sistema poscapitalista de producción y las formas de organización socioeconómicas que este conlleva.

Así arribamos a la clave de nuestro camino textual: la funcionalidad de las utopías y de las distopías como posibilidad del pensamiento y de la práctica política como actividades que tienden, necesariamente, hacia el futuro. Pese a ciertas sentencias de Jameson, este tipo de narraciones, aun cuando se trata de la cancelación misma de la historia, como en *El aire*, podrían operar como estímulo para la reflexión sobre *alternativas*, mas, ¿podemos pensar alternativas?, y para hacerlo, ¿no necesitamos un afuera constitutivo desde el cual problematizar la realidad? Según Paul Ricoeur, de acuerdo con la cita que ya transcribimos, daríamos una respuesta afirmativa al hablar de una segunda función del imaginario social (Ricoeur, 2001, 357).

En este sentido, Mark Fisher (2016) propone el concepto de *realismo capitalista*. Este crítico entiende como tal las condiciones sistémicas, subrepticias, que nos impone el capitalismo hoy, entre ellas, el derrumbe de lo público, que acompaña a una dificultad endémica de la cultura para renovarse sin tener que mirar, una vez más, en el baúl del pasado (en *El aire*, justamente, desaparece “la comunidad” y su protagonista padece la búsqueda tenaz de encontrar referencias en el lenguaje de su infancia). El realismo capitalista se afianza, según sostiene Fisher, con el fin de la temporalidad en favor de un presente eterno y, en esta dirección, lo más pertinente es la presunta certeza de que el futuro nos ha sido prohibido, y el pasado se repite una y otra vez bajo la forma de la nostalgia y la retromanía. Imaginar futuros alternativos sería imposible porque no podríamos ya pensar de forma temporal y, mucho menos, preguntamos por ellos desde un “afuera” que todavía no esté preconcebido como concesión (¿esta misma idea de un “afuera” no será un rasgo utópico?): el sistema está ahí, antes que nada.

De *El aire*, también podemos desprender esa premisa que precedió a la formulación teórica de Fisher: la Argentina desaparece, y Barroso no puede concebir su situación personal y contextual como un nuevo comienzo desde el cual actuar y entablar nuevos lazos sociales de acción y contención. Por el contrario, muere sin poder reflexionar realmente sobre lo que sucede más allá de lo que le impone la prensa y la propaganda política. Sin embargo, este tipo de literatura, justamente por esa característica, puede ser un estímulo para la reflexión llevada a cabo por los lectores sobre distintas formas de pensar y de accionar cuestionamiento las constituciones de las relaciones de poder, de saber y del cuerpo en nuestra sociedad.

La distopía es, en realidad, utópica si se la examina de cerca, como afirma Jameson, y esto nos habilita la práctica política en la medida en que nos faculta para repasar nuestro futuro desde la ficción, aunque no sea más que desde la cancelación. Quizá estas propuestas permitan, en ciertos casos, ese “afuera constitutivo” del cual descrea Fisher. Hoy la revolución consiste en la transformación de las premisas del pensar. Y, tal vez, las utopías y las distopías colaboren a tal fin.

Referencias bibliográficas

- BERGER, James, 1999, *After the End*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CHEJFEC, Sergio, 2008, *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara.
- CAPANNA, Pablo, 2007, *Ciencia ficción. Utopía y mercado*, Buenos Aires, Cántaro.
- COLLI, Giorgio, 2008, *La sabiduría griega*, t. II, Madrid, Trotta.
- DEL PERCIO, Daniel, 2016, “Imágenes de la intemperie. La utopía y la mecánica del caos” en *Utopía: 500 años*, Ed. Pablo Guerra, Bogotá, Ediciones Universidad Cooperativa de Colombia, disponible en <http://dx.doi.org/10.16925/9789587600544>
- DRUCAROFF, Elsa, 2010, Narraciones de la intemperie. Sobre El año del desierto, de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes, disponible en <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2010/06/narraciones-de-la-intemperie.html>
- BERG, Edgardo H. y Nancy Fernández DELLA BARCA, 1999, “Fuera de lugar: entrevista a Sergio Chejfec - 15/9/98”, *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 11, 319-332.
- FISHER, Mark, 2016, *Realismo capitalista*, Buenos Aires, Caja Negra.
- _____, Mark, 2018, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Buenos Aires, Caja Negra.
- FREUD, Sigmund, 2007, “Lo ominoso”, *Obras Completas. Vol. XVII*. De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919), Buenos Aires, Amorrortu, 215-251.
- HEFFES, Gisela, 2008, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- _____, Gisela, 2016, “Naturaleza apropiada: imaginario ecológico y utopía en las urbanizaciones privadas del siglo XXI”, *Telar 17*, 105-128.
- JAMESON, Frederic, 2013, *Valencias de la dialéctica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LEWIS, Avi y Kleim, Naomi, 2004, *The Take*, Canadá, First Run Features / Icarus Films.
- LÓPEZ, Julián, 2018, *La ilusión de los mamíferos*, Buenos Aires, Random House.
- MAIRAL, Pedro, 2010, *El año del desierto*, Madrid, Salto de página.
- REATI, Fernando, 2006, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos.
- _____, Fernando, 2010, “Política y ciudades imaginarias en la literatura argentina de las últimas tres décadas”, Coloquio Internacional, “Ciudades fragmentadas en la literatura (hispano)americana/Urban Fragmentation in (Hispanic) American Literature”, Universiteit Gent y Université Catholique de Louvain, 4 y 5 de febrero 2010.
- RICOEUR, Paul, 2001, *Del Texto a la Acción*, Buenos Aires, F. C. E.
- SARLO, Beatriz, 2007, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SARMIENTO, Domingo, 1989, *Facundo*, Buenos Aires, Losada.

Reconstrucción utópica en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin

LUCÍA S. VAZQUEZ

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
luciasvazquez@gmail.com

Fecha de Recepción: 19 de abril de 2021 - Fecha de Aceptación: 28 de mayo de 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p67-77>

Resumen: El propósito de este artículo es explorar el motivo del proyecto utópico en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin (2016), una novela argentina contemporánea que admite una lectura postapocalíptica en el marco de lo que podemos considerar como Nueva Narrativa Argentina Especulativa/Anticipatoria –NNAE o NNAA– (Pérez Gras, 2020) o ciencia ficción de Nueva Narrativa Argentina (Vazquez, 2020). En las obras de este siglo es más habitual encontrar escenarios postapocalípticos en el que el futuro se obtura o constituye una regresión hacia el pasado. *Un futuro radiante* es una de las pocas novelas de las últimas décadas donde podemos encontrar la pulsión utópica reflejada en un proyecto de reconstrucción de Buenos Aires que no llega a fracasar. La elección del sitio para el enclave utópico podría aportar una novedad en los escenarios postapocalípticos más recurrentes.

Palabras claves: utopía – postapocalipsis - Nueva Narrativa Argentina Especulativa – enclave – ciudad

Utopian reconstruction in *Un futuro radiante* by Pablo Plotkin

Abstract: This aim of this article is to explore the topic of the utopian project in *Un futuro radiante* by Pablo Plotkin (2016), a contemporary Argentine novel that can be read as post-apocalyptic fiction in the framework of what we consider the New Argentine Speculative/Anticipatory Narrative (Nueva Narrativa Argentina Especulativa/Anticipatoria in the original Spanish) (Pérez Gras, 2020) or science fiction within the New Argentine Narrative (ciencia ficción de Nueva Narrativa Argentina in the original Spanish) (Vazquez, 2020). In the works written in this century, it is more common to find post-apocalyptic scenarios in which the future is shuttered or constitutes a regression toward the past. *Un futuro radiante* is one of the few novels written in recent decades in which we can find the utopian drive reflected in a project to rebuild Buenos Aires that does not fail. This choice of location for the utopian enclave contrasts with more common post-apocalyptic settings.

Keywords: utopia, post-apocalipsis, New Argentine Speculative/Anticipatory, enclave, city.

Introducción. Después del desastre

La novela de Pablo Plotkin, *Un futuro radiante*, publicada en 2016, al igual que otras dos más recientes (en las que no profundizaremos en este artículo), se construye a partir

de la desventura individual de un protagonista –también narrador/a– en un contexto postapocalíptico o post-desastre. Mientras que, en *El último Falcon sobre la tierra*, de Juan Ignacio Pisano (2019) las causas del hecho que actúa como punto de inflexión y pérdida del orden anterior no se explicitan, en la novela de Plotkin y en *Los que duermen en el polvo* de Horacio Convertini (2017) sí lo hacen. Una serie de explosiones tóxicas en la Ciudad de Buenos Aires y la propagación de un virus zombie en todo el territorio nacional, respectivamente, son el motor de la acción de los personajes, en particular, y constituyen el escenario en general. El punto en común es el que nos interesa, y es que en ambas novelas el proyecto social, en el que el protagonista se ve implicado más o menos “oficialmente”, es la refundación del país y/o de la ciudad. A medida que avanza la trama de la novela de Plotkin, se sumará una nueva ruptura al desastre químico, que, a su vez, será parte de la reorganización y el nuevo orden y compartirá las características de un virus que se expande y contagia: la droga llamada “fizz”, fabricada con los gases de las explosiones. Estas son referenciadas como antesala de la historia principal, mientras que el motivo de la droga, su efecto (pone a quien la consume fosforescente) y propagación son parte de la trama principal de la novela y se vinculan con el accionar puntual del protagonista. Si mencionamos las tres obras – aunque solo analizaremos la de Plotkin– es porque observamos en ellas una tendencia que quizá no sea tan evidente en un corpus anterior, en la que la idea de refundación o reorganización –espacial, política, incluso ética– no aparece o lo hace con menor fuerza. Este último es el caso de *Berazachussetts* (L. Ávalos Blacha, 2007) o *El ojo y la flor* (como continuación de *El rey del agua* de C. Aboaf, 2019 y 2016 respectivamente) donde al final, en ambas, la ciudad se reconfigura a causa de una inundación y queda abierta la posibilidad de una reconstrucción “otra” de la ciudad. Es más bien la idea de “regresión” la que predomina en los escenarios postapocalípticos, como en *El año del desierto* de Pedro Mairal (2001) en la que los vínculos sociales se retrotraen y las ciudades se desconfiguran adoptando características del pasado (Vazquez, 2020). Elegimos enfocarnos en la novela de Plotkin como objeto pertinente para pensar la utopía ya que leemos en el motivo de la refundación de la ciudad un matiz abiertamente utópico. Distinguiremos con F. Jameson entre forma utópica y deseo (o impulso) utópico (Jameson, 2015, 15) y no abordaremos *Un futuro radiante* como una utopía en términos genéricos. Nos interesa sobre todo explorar el motivo de la reconstrucción de la ciudad postapocalíptica matizado por el deseo utópico, lo que no ocurre en la mayoría de las obras publicadas este siglo.

Después del fin

El motivo del apocalipsis (zombie, nuclear, ecológico) nos enfrenta al problema del “después del fin”. Como cierre de ciclo es devastador, destructivo, entrópico, mientras que como anuncio de una nueva era puede resultar esperanzador. El “fin” no termina de concretarse en los imaginarios postapocalípticos justamente, porque hay un tiempo después del quiebre, de la catástrofe, que continúa; y aunque pueda semejarse a un “no tiempo” (asociado a su vez a la falta de futuro) es de hecho la continuación de la línea temporal. Que esa línea sea o no regresiva es otro problema en el que aquí no

ahondaremos. Siempre hay futuro, aunque la tendencia postapocalíptica en nuestra literatura no se caracterice por la “fe” en el posible restablecimiento de un nuevo orden –en la novela de Convertini termina en masacre y en la de Pisano la salida es puramente individual–. Por lo general, lo que queda después del fin son restos, la mayoría de las veces inservibles o peligrosos, como podemos observar en una de las primeras y más importantes novelas argentinas de este siglo en la que puede leerse este tipo de universo postapocalíptico: *Plop*, de Rafael Pinedo (2004). En un futuro incierto, Plop y su tribu vagan en un paisaje que remite al desierto por lo plano e infértil, lleno de restos casi indistinguibles de un pasado que parece lejano por la distancia, y que se conforma en las nuevas costumbres: canibalismo, comportamiento ritual, prácticas pre-capitalistas como el trueque. En numerosas obras el futuro se vuelve regresivo y lo que encontramos después del final es una especie de comienzo subvertido, negativo, en cuanto se presenta como parte de un movimiento cíclico: la historia se repite, el fracaso del progreso también (Vazquez, 2020, 17). En cambio, en la novela de Plotkin, a pesar de que no “vemos” el proyecto utópico realizado, y del evidente tono irónico/delirante con el que se lo presenta (la idea se comunica a través de un “linyera” adicto), la posibilidad de un futuro distinto del pasado se materializa. Los motivos por los que este futuro será radiante son claramente irónicos (vinculados sobre todo con el efecto de las explosiones químicas y la fosforescencia producida por el fizz), pero no dejan de contener una expresión de deseo, y es aquí donde encontramos su vínculo con la utopía.

Utopía

D. Del Percio (2016) sostiene que aun como sátira, sueño o pesadilla, el proyecto utópico busca limitar el caos de los acontecimientos históricos. Como dice E. Drucaroff, a las generaciones de postdictadura los eventos de diciembre de 2001 les demostraron no solo que eran parte de la historia sino también que *había* historia.

En el país la fecha produjo resultados contradictorios y desiguales, de evaluación todavía confusa; sin embargo, por primera vez en mucho tiempo ninguno de ellos es una evidente y catapultadora derrota, una nueva lápida que pese sobre la Argentina. Tal vez por eso los jóvenes puedan sentir el 19 y 20 como el final de algo y el comienzo de otra cosa que, por más contradictoria que sea, no es exactamente más de lo mismo. (Drucaroff, 2006, s/p)

Si bien la certeza del evento histórico lucha contra la abúlica afirmación de fin de siglo sobre el fin de la historia, también son acontecimientos como aquel diciembre caótico y violento de 2001, los que ponen en evidencia que la realidad política argentina a veces supera a las más delirantes ficciones. Basta mencionar la sucesión de cinco presidentes en once días o la escena que ha quedado para siempre en la memoria popular del presidente de la Nación huyendo en helicóptero de la Casa Rosada. Del Percio utiliza la palabra de Peter Sloterdijk, *intemperie*, para hablar de una realidad que se devela como poco predecible y menos controlable. La elección de la palabra no podría ser más significativa: siguiendo nuevamente a Drucaroff, quienes han publicado post-2001 lo han hecho en un escenario de *intemperie* material y simbólica.

Sería natural con todo esto, quizá, que la literatura argentina postapocalíptica se lanzara a construir escenarios utópicos, buscando ese no-lugar –que no podría ser la distópica Argentina y su caótica Buenos Aires postapocalíptica– en el que el caos se contiene, controla, comprende y se suprime para dar paso a un nuevo orden de cosas. Sin embargo, como dijimos antes, es común que encontremos que, de existir la posibilidad de un nuevo estado de cosas después de la catástrofe, este no sea más que la repetición de un estado histórico que puede remitir a diversos traumas del pasado, desde la última dictadura hasta el canibalismo de la fundación de Buenos Aires. Suele ser regresiva la restitución del orden en este sentido y, si el mecanismo de regresión se activa –entre otros motivos por un pasado traumático no resuelto– entonces en el futuro no tenemos más que “volver a sufrir”, como burla, irónicamente, las violencias de la historia argentina.

No pensamos en utopías en los términos de la *Utopía* de Moro, ese lugar inexistente, aislado, donde la sociedad que allí vive ha logrado completar en su dinámica cierto ideal de época en términos de progreso, sino en línea con el pensamiento de F. Jameson, como “subproductos de la modernidad occidental, que ni siquiera emergen en todas las fases de esta” (Jameson, 2015, 26). Si, con él, acordamos en que la ciudad en sí misma funciona como forma fundamental de la imagen utópica y la rastreamos en el corpus nacional, podremos observar que sí, mayormente, es el escenario protagonista, pero al ser atravesado por ese evento/catástrofe que desata el apocalipsis –y con ello derriba el orden anterior– se vuelve enclave caótico y “desintegrado”. Esta última idea, que no desarrollaremos aquí, se vincula con la aparición del territorio nacional fragmentado en las obras del tipo que aquí nos ocupan, un territorio cuyos límites internos se desintegran con los cruces de los personajes y se mueven constantemente en una reorganización –también caótica– espacial. La primera novela que nos invita a pensar el espacio en estos términos es *Las Repúblicas* de Angélica Gorodischer (1991), en la que la reorganización del territorio, el borrado y retrasado de las fronteras, es condición de posibilidad para la trama. En *Un futuro radiante* esta reorganización también sucede, pero con variantes significativas: no son las figuras de autoridad estatal las que deciden nuevos límites, y observamos estos cambios “en vivo”, no como algo que sucedió sino como algo que está sucediendo y que incluye en la trama las disputas políticas al respecto.

Volviendo a Jameson y su visión de la utopía, el autor nos advierte que “es un error abordar a las utopías con expectativas positivas, como si ofreciesen visiones de mundos felices, espacios de realización y cooperación, representaciones que se corresponden genéricamente con lo idílico o lo pastoral, no con la utopía” (27). En estos términos, el proyecto utópico de los personajes de *Un mundo radiante* es quizá uno de los más genéricos en las obras de los últimos años; en primer lugar, porque no llega a frustrarse como en *Los que duermen en el polvo*, y, en segundo lugar, la disposición espacial del proyecto quizá sea lo más cercano que podemos encontrar a una “isla” en una Buenos Aires postapocalíptica: el predio de Agronomía. Situado en el barrio del mismo nombre, la Agronomía (propiedad de la Universidad de Buenos Aires) es uno de los pulmones verdes más importantes de la ciudad. En la actualidad hay huertas orgánicas, se organizan ferias cuyas dinámicas remiten a prácticas previas al presente estadio

capitalista, llamadas “Del productor al consumidor” (que se realizan desde 2013), en las que cada productor de alimentos, ropa, juguetes, cosmética, etc. tiene su propio puesto para vender a los consumidores sus productos sin intermediarios. En este preciso momento es un predio en disputa, ya que está cerrado por las medidas preventivas por la epidemia de Covid en Buenos Aires y agrupaciones de vecinos y vecinas se están organizando para que abran las puertas del lugar y puedan volver a usarse sus instalaciones para actividades culturales y recreativas como en los últimos años. Es curioso que quizá sea el único lugar en toda la ciudad de Buenos Aires en el que podemos ver animales de granja o pastoreo como gallinas, vacas, ovejas, toros, caballos, llamas, etc. Ciertamente, más allá de su representación literaria, constituye un enclave alternativo a la estructura y dinámica de la ciudad; la vinculación de este espacio real con el *utopos* literario puede ser evidente.

Futuro radiante

–Va a ser una época linda –dijo Panzer–. Vamos a recrear las cosas que hacían feliz a la gente, pero no televisión ni internet. Vamos a adorar a nuestros muertos, a aprender a ser justos. Vamos a dar vuelta la ciencia también. Nos vamos a divertir como locos. (Plotkin, 2016, 282)

Cuando C. Grenoville lee la novela de Plotkin, la piensa como distopía y señala la presencia en la literatura nacional contemporánea de la fantasía recurrente de imaginar lo que queda una vez que haya desaparecido todo lo familiar (Grenoville, 2020, 65). Un ejemplo muy claro de esto es la primera obra de Ariadna Castellarnau (autora catalana que publicó su novela en Argentina), *Quema* (2017), que en diálogo con la mencionada *Plop*, presenta un mundo en el que los vestigios del anterior son apenas restos distinguibles. Nuevas reglas, nuevas dinámicas sociales (aunque remitan a prácticas pasadas) constituyen un futuro en el que el pasado ha sido arrasado, quemado en este caso. En las tres novelas que pensamos aquí, especialmente en la de Plotkin, sin embargo, lo familiar nunca desaparece del todo, por el contrario, de alguna manera es lo que permite la supervivencia y brinda la opción utópica en torno a una posible reconstrucción. Los VHS de las carreras de autos del abuelo en *El último Falcon sobre la tierra* son análogas en un punto con las grabaciones de las Mamushkas, el dúo integrado por la abuela y la tía abuela del protagonista que fue furor en “el auge de la música beat en Argentina” (Plotkin, 2016, 15). Pero mientras que en la novela de Pisano la nostalgia por el pasado sirve únicamente al proyecto futuro del núcleo familiar del abuelo, la narradora y su sobrina, en *Un futuro radiante*, se presenta como el posible común denominador de la nueva sociedad. “-Las Mamushkas van a ser el sonido residual de los viejos tiempos –prosiguió–. Es un ancla emotiva para no perder el vínculo con el antiguo paradigma afectivo. Las vamos a necesitar un tiempo y después, si Dios quiere, vamos a prescindir” (Plotkin, 2016, 299). El proyecto utópico no será posible sin el anclaje en el pasado, el puente entre pasado y futuro debe ser mantenido al menos en los pasos iniciales de la reconstrucción. Y aquí hay dos cuestiones interesantes, por un lado, una nueva mirada acerca de la posibilidad de la literatura post-2001 de establecer vínculos –materiales– con el pasado reciente, y, por otro lado, el

poder de la nostalgia posmoderna como posible motor de lo nuevo. Con respecto a lo primero, Drucaroff señala la ruptura de puentes intergeneracionales en lo que ella define como un fluir del tiempo sin sentido, opuesto a un “devenir” (Drucaroff, 2011, 323); en *Un futuro radiante* podemos observar cómo ese puente es básicamente lo que termina vinculando al protagonista con el proyecto utópico, ya que Panzer (el linyera que lidera el proyecto) lo incorpora en su calidad de nieto/heredero de una de las Mamushkas. El último Falcon sobre la tierra –o al menos el último sobre una Buenos Aires en la que los vehículos a nafta están prácticamente extintos– o el cuerpo de la abuela del protagonista, como reliquias de un pasado glorioso y feliz, son elementos que traccionan hacia adelante con, podríamos decir, el impulso de la nostalgia. A diferencia de los restos casi inutilizables en *Plop* o las cenizas del mundo de *Quema*, son objetos con posibilidad de futuro. No poseen tanto su valor por lo que fueron en el pasado (un pasado en el que no se profundiza, al que no se recurre sino solo superficialmente, hasta incluso sensorialmente: vista y oído) sino por su posible valor futuro: la huida de la familia de la protagonista de su barrio violento y mafioso, el símbolo religioso de un nuevo orden social y comunitario.

–Toda sociedad nueva necesita sus talismanes, sus leyendas, sus paraísos artificiales – dijo mientras acariciaba los pétalos carnosos de unas hortensias mandalas, contra uno de los lados de la pensión–. Lo podés ver como debilidad intelectual, primitivismo o evasión o lo podés ver como la necesidad del hombre de trascender, o mejor dicho de llegar a un estado que lo trascienda. Lo que en otra época llamábamos religión, digamos. (Plotkin, 2016, 288)

Grenoville analiza *Un futuro radiante* en corpus junto a la novela de Samanta Schweblin, *Distancia de rescate* (2014), y observa en este tipo de obras la pérdida de los atributos que hacen de la Tierra un lugar habitable, donde la supervivencia de la naturaleza engendra no vida sino muerte (Grenoville, 2020, 65). Si bien en *Distancia de rescate* esto resulta evidente, en la novela de Plotkin la lectura del matiz utópico permite suponer que la presencia de los “ambientalistas” en la reconstrucción de Buenos Aires – aunque sean asimismo productores de una droga nociva y potencialmente mortal– presenta una cara más vital de lo natural. Como dijimos, el enclave en Agronomía permite vincular un espacio ficcional con uno de un impacto positivo real en la comunidad. Si bien el narrador afirma:

Todos debían fantasear con su propia versión de la Refundación. Era el viejo discurso de la descentralización política llevado a la práctica como un psicodrama apocalíptico. El poder se había atomizado y estaba a merced de linyeras mutantes e ingenieros lumpenizados. La refundación de la Agronomía era la del fizz, la de los cuerpos vivos y muertos tornándose fosforescentes mientras la ciudad prolongaba su *stand-by* y los containers brasileros con galletitas de coco copaban los puestos de un mercado fantasma. (Plotkin, 2016, 300)

También refiere al escenario de la Agronomía como una “postal casi idílica” (2016, 86) y hace la analogía de la construcción de los ambientalistas como “una fortaleza ambigua escondida en el corazón selvático de la ciudad” (2016, 86). Este carácter ambiguo es el que nos permite pensar en la pulsión utópica como un matiz y no en un enclave esencialmente utópico en sí mismo: por un lado, no aislado efectivamente, y,

por otro, en proceso, percibida la refundación como un acto que se está ejecutando, pero no está finalizado; un proyecto, no un resultado. Si bien el personaje no se “queda” a ver cómo resulta el proyecto, esto no nos permite asumir necesariamente su fracaso. El protagonista en este punto ha construido su propia fantasía utópica, y va en busca de ella, cruzando las fronteras nacionales para encontrarse con su examante y su supuesto hijo. Este “enclave” al que se dirige el protagonista al final no deja de ser un posible núcleo familiar, estructura que durante toda la obra se ve transgredido, corrompido, y se evidencia en desuso. Aquí lo que propone Grenoville nos parece muy interesante, porque la estructura “familia” se ha deshecho: todo comienza con la muerte de la abuela, la matriarca. Luego encontramos peleas entre hermanos (Dubi, el hermano del narrador, se termina yendo por su cuenta), maternidades no deseadas, paternidades no responsables pero tampoco distinguibles (el hijo del protagonista puede ser suyo o de su hermano, ninguno de los dos cumple un rol paterno). No hay en la novela ningún lazo vincular familiar que se sostenga o sea de ayuda para la resolución de problemas, antes bien, podríamos observar todo lo contrario. Aquí la forma comunitaria de convivencia aparece como alternativa para la supervivencia del individuo.

Cuando el protagonista observa las mejoras en Agronomía tiene la siguiente conversación con Panzer, quien organiza esa parte del predio (del otro lado están los ambientalistas con sus huertas):

–Me parece bárbaro –le respondí–. Veo la mano del progreso en esta comunidad, Panzer. No es poca cosa en estos días.

–La mano del progreso –se rio–. ¡Qué hijo de puta!

–Te digo la verdad. La otra vez que vine parecían todos semimuertos. Ahora veo una organización. ¡Qué pasó? (Plotkin, 2016, 99-100)

Panzer explica, entonces, que, en una ciudad casi abandonada, aislada (“sin saber muy bien qué pasa más allá”) (Plotkin, 2016, 101) y viendo que él, como otros, pertenecen a la “marginalidad dentro de la marginalidad” (id.) ha decidido organizarse para formar comunidad. Cuando el narrador le pregunta si quiere hacer la revolución, Panzer ríe, y avanzada la conversación afirma que “(ahora) ya no es sobrevivir y listo. Es algo más” (102). Esta observación nos parece clave para leer en *Un futuro radiante* el germen utópico y un rasgo que la separa de otras obras argentinas del siglo en las que las coordenadas postapocalípticas clausuran la posibilidad de lo nuevo. Si después del fin no queda nada, hombres y mujeres pueden resignarse a solo conservar la vida hasta que se termine. La afirmación de la tribu de Plop, “acá se sobrevive” (Pinedo, 2004, 13), parece ser insuficiente para los personajes de Plotkin. Esto es evidente en Panzer:

La gente se fue al carajo pero las casas siguen en pie. Y esto está lleno de tesoros, hermano. Mirá lo que es este lugar, la Agronomía... De lo único que me enorgullezco es de haberme instalado acá. Pronto vamos a volver a criar animales, vas a ver. Y yo voy a tener un tremendo pedazo de tierra fértil en el medio de la ciudad. (Plotkin, 2016, 102)

Es el enclave espacial –la tierra *fértil* de Agronomía, corazón verde de una ciudad cuyas construcciones no han sido del todo derruidas– el que permite un nuevo orden, la creación de la comunidad, la posibilidad de un futuro luminoso, “radiante” a fuerza de

equilibrio entre pasado (la música de las Mamushkas) y futuro (el “fizz”). Panzer no es el único personaje que afirma “Somos el futuro” (165).

M. L. Pérez Gras (2020) recupera algunas líneas clave de la hipótesis de Drucaroff (2006) en relación con las producciones post-2001 que refieren a una imposibilidad de un futuro:

[q]ue se manifiesta en la forma de un derrumbe social, de un apocalipsis, o de un tiempo no muy lejano en el que la ‘intemperie’ llega a ser la alegoría de la destrucción de la vida tal como la conocemos, porque permite que la barbarie gane terreno sobre la civilización e invierta el paso del progreso en una “historia de retroceso, disolución y desastre”. (Pérez Gras, 2020, 4)

Si bien aquí no ahondaremos en la dicotomía civilización/barbarie y su posible disolución en una “civilibarbarie” (Drucaroff, 2011) resulta interesante volver a pensar el diálogo entre el narrador y Panzer, y en la risa que provoca en el último la palabra “progreso”. Como si la confirmación de que civilización o progreso han fracasado fuera evidente y quedaran solo las alternativas de organización después de la catástrofe. Y, nuevamente, es el enclave espacial el que abre la posibilidad de futuro, de trascender el mero instinto de supervivencia. Si bien Grenoville interpreta en el proyecto de Panzer un tono paródico que “configuran el proyecto refundacional en su conjunto como un verdadero dislate condenado al fracaso” (Grenoville, 2020, 67) hay dos elementos que nos permiten ubicar a la novela de Plotkin en un lugar distinto de otras obras atravesadas por el post-apocalipsis: el lugar que ocupará la ciencia en la “refundación” y el hecho de que no “vemos” fracasar al proyecto. No solo eso, Panzer permite al narrador irse:

Estaba pactando mi libertad con esa gente: los enemigos de mi hermano, los profanadores de mi abuela, los dealers del Juicio Final. Pero en el fondo experimentaba una sensación de *triumfo*. Era *un corte radical con los restos de mi antigua vida*. (Plotkin, 2016, 309, resaltados nuestros)

En este final ocurre algo radicalmente diferente, las dinámicas previas de traición, engaño, especulación, se desarman y la nueva organización tiene un gesto novedoso, no tiránico. El “triumfo” que experimenta el protagonista es bivalente, la refundación está en marcha y él podrá encaminarse hacia su propio enclave utópico.

Con respecto al protagonismo de la ciencia ocurre que el proyecto de Agronomía logra combinar religión-naturaleza-ciencia de una manera novedosa. La Torre espacial de Interama, residuo de los sueños de progreso de los últimos años de la dictadura, es el nuevo ícono de la Refundación de Buenos Aires, “El símbolo de una nueva era química” (2016, 9). La integración de este monumento icónico no como resto inservible sino como anclaje nostálgico que da impulso al futuro también constituye una novedad: si bien hay burla, ironía, la decadencia no gana la imagen, la torre se sostiene gracias a las instrucciones de sus creadores “para que la obra no se viniera abajo” (2016, 307). La importancia de la droga, el fizz, en el proyecto de la Refundación, también da cuenta de un proceso de “reciclaje” o reutilización con vistas al futuro. Gracias a las explosiones químicas que desatan la catástrofe apocalíptica se empieza a producir una droga llamada “derramadito”. El invento científico de la fórmula mejorada, el fizz, es la posibilidad de

futuro: “...si alguna vez Buenos Aires vuelve a ser una ciudad en serio va a ser gracias a esto” (2016, 109). Hay una tendencia en la Nueva Narrativa Especulativa/Anticipatoria de, o bien prescindir de la ciencia y la tecnología, o presentarlas como fallidas o inútiles; en este caso podemos leer lo contrario, más allá de las connotaciones morales negativas sobre la “droga”, es innegable el rol que el desarrollo científico tiene en el proyecto utópico de la Refundación. La religión de la nostalgia de la cultura popular, el avance científico que implica la droga, la naturaleza fértil de Agronomía: una tríada de impulso futuro que no vemos concretarse del todo, pero tampoco vemos fracasar. En los escenarios postapocalípticos este “no fracaso” constituye prácticamente un éxito; la novela de Convertini sería en este punto el ejemplo contrario, la posibilidad de la Refundación de Buenos Aires no solo cae sino que termina siendo una especie de falso proyecto, una emboscada política (lo contrario también a lo que ocurre al final con nuestro protagonista) y el enclave de Pompeya se llena de zombies. No es menor la diferencia espacial con respecto al sitio en el que el proyecto utópico podría realizarse en ambas novelas. Mientras que Agronomía es un sitio relativamente contemporáneo y autónomo, Pompeya es para la historia de la Ciudad de Buenos Aires un símbolo de poder antiguo que también constituyó una pulsión utópica: “Esa Pompeya mínima, tapiada y militar era la ilusión de Buenos Aires” (Convertini, 2017, 18). Hay aquí un gesto de “repetir” el fracaso del pasado en el futuro que no aparece en la novela de Plotkin, donde naturaleza y química (en profunda relación con el campo semántico universitario/de la ciencia y la cultura) podrían finalmente convivir.

Conclusiones

Del Percio postula la posibilidad de pensar la Utopía como “producto y a la vez remedio del Caos” (2016, 112) y consideramos interesante la perspectiva para entender la pulsión utópica en la novela de Plotkin en un corpus más bien distópico, en obras en las que no encontramos si quiera el deseo o la esperanza de un proyecto de reconstrucción.

“...Pero yo voy a devolverle la paz a este lugar. –No sé si recuerdo una época más pacífica que esta –reflexioné–. Mucha más paz que esto no se puede pedir. Lo que falta es todo lo demás” (Plotkin, 2016, 282). En esta cita podemos observar la ambigüedad de la idea misma de reconstrucción, porque encontramos la significación de “devolver” acompañada de la certeza de que es difícil en el pasado encontrar algo valioso, en este caso la paz, que “vuelva”. Aquí la mirada es predominantemente hacia el futuro. Creemos que la posibilidad de construcción es en sí misma utópica. Es evidente que el proyecto utópico está en el estadio de posibilidad; no está todavía constituido, lo que podríamos llamar en el sentido de la utopía tradicional, el enclave utópico. Sin embargo, leyendo la novela de Plotkin en un corpus más amplio de obras contemporáneas y genéricamente cercanas, debemos reconocer una pulsión utópica explícita en la posible Refundación de Buenos Aires, no tanto como una re-construcción que viene a construir de nuevo lo anterior, sino como una posibilidad distinta. Encontramos casos de proyectos frustrados, como en *Los que duermen en el polvo*, o de “protoproyectos” en el caso de *Berazachussetts* o *El ojo y la flor*, donde la inundación en la primera, y su

opuesto, la sequía, en la segunda, podrían dar comienzo a un nuevo orden de cosas. En el caso de la novela de Ávalos Blacha la sugerencia es explícita y colectiva: “Reconstruirla (la ciudad). Reactivar sus fábricas. Reanimar su educación. Fusilar a algún académico. Reformar el Desaguadero con el conocimiento de las mujeres de clase alta” (Ávalos Blacha, 2007, 157). En la novela de Aboaf la posibilidad está en el núcleo familiar constituido por las dos hermanas y su reencuentro, como ocurre en *El último Falcon sobre la tierra*. Pero en ninguna de estas tres el proyecto de reconstrucción se incorpora a la trama como en *Un futuro radiante*.

Afirma Del Percio:

La distopía y la ucronía no proponen mundos ideales, pero advierten sobre el abismo que puede abrirse en el tiempo. Este ver lo invisible, y develar los caminos posibles del hombre, subyace en todos los sentidos y formas imaginables de la utopía. Después de todo, es lo que se oculta a nuestra vista lo que nos impulsa a completar el mapa de nuestro destino. (2016, 113)

En *Un futuro radiante* podemos ver la presencia de la comunidad, de la organización, un asentamiento en el que se cruzan ciencia, naturaleza y religión para hacer de ese “pedazo de tierra fértil en el medio de la ciudad” (Plotkin, 2016, 102) el sitio de la paz y la felicidad que podría funcionar como enclave utópico en la literatura argentina postapocalíptica o, al menos, un comienzo.

Referencias bibliográficas

- CONVERTINI, Horacio, 2017, *Los que duermen en el polvo*, Buenos Aires, Alfaguara.
- DEL PERCIO, Daniel, 2016, “Imágenes de la intemperie. La utopía y la mecánica del caos” en P. Guerra (Ed.), *Utopía: 500 años*. Bogotá: Ediciones Universidad Cooperativa de Colombia. doi: [http:// dx.doi.org/10.16925/9789587600544](http://dx.doi.org/10.16925/9789587600544), pp. 87-115.
- DRUCAROFF, Elsa, 2011, *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, EMECÉ.
- _____, Elsa, 2006, “Narraciones de la intemperie”, *Revista El interpretador*, N° 27. s/p.
- GRENOVILLE, Carolina, 2020, “Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, 64-73.
- JAMESON, Fredric, 2015, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal.
- PÉREZ GRAS, María Laura, 2020, “Nueva narrativa argentina especulativa/anticipatoria”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, 3-9.
- PISANO, Juan Ignacio, 2019, *El último Falcon sobre la tierra*, Rosario, Baltasara Editora.
- PLOTKIN, Pablo, 2016, *Un futuro radiante*, Buenos Aires, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.

Reconstrucción utópica en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin

VAZQUEZ, Lucía, 2020, “La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, 10-20.

El amor en su laberinto: la utopía natural en el *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo (II, VIII)

NORA SFORZA

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales

Universidad del Salvador

info@norasforza.com.ar

Fecha de Recepción: 10 de mayo 2021 - Fecha de Aceptación: 21 de junio 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p78-88>

Resumen: Si bien la utopía de tipo moriano es propia de la Modernidad, el concepto de país ideal se remonta a la Antigüedad, como en el mito de la Edad de Oro. La llamada "Utopía Natural" o "Naturalia", un *locus amoenus* que implica un rechazo a las instituciones sociales y políticas que dan paso al deseo de dar libertad a los deseos, es posiblemente la más secreta de todas. Este "retorno al estado de naturaleza", correlato de la desertión de la ciudad y las obligaciones de la ciudadanía, es muy frecuente en la literatura persa y árabe y también en la tradición medieval, pero fue durante el Renacimiento cuando esta idea se desarrolló plenamente. Así, en *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo -poema que hemos tomado como fuente de nuestro trabajo- el país ideal aparece, sin embargo, con matices particularmente complejos, que introducen una profunda ambigüedad en su simbolismo, pues se asocia tanto a la belleza como a la vida natural y con una hermosa máscara del mal, en este caso, el reino del Hada Morgana.

Nuestro objetivo, por tanto, será estudiar este uso particular de la utopía natural en la obra de Boiardo y su compleja recepción en el Renacimiento.

Palabras clave: Utopía – Naturalia – Boiardo - *Orlando Innamorato* – Renacimiento

Love in its Labyrinth: Natural Utopia in Matteo Maria Boiardo's *Orlando Innamorato* (II, VIII)

Abstract: While utopia of the Morian type is peculiar to Modernity, the concept of the ideal country dates back to Antiquity, as in the myth of the Golden Age. The so-called "Natural Utopia" or "Naturalia", a *locus amoenus* that implies a rejection of social and political institutions that give way to the desire to give freedom to desires, is possibly the most secret of them all. This "return to the state of nature", a correlate of the desertion of the city and the obligations of citizenship, is very frequent in Persian and Arabic literature and in the medieval tradition, but it was during the Renaissance that this idea was fully developed. Thus, in Matteo Maria Boiardo's *Orlando Innamorato* -the poem we have taken as a source for our work- the ideal country appears, however, with particularly complex nuances, which introduce a profound

ambiguity into its symbolism, as it is associated both with beauty and natural life and with a beautiful mask of evil, in this case, the kingdom of the Fairy Morgana.

Our aim will therefore be to study this particular use of natural utopia in Boiardo's work, and its complex reception in the Renaissance.

Keywords: Utopia - Naturalia - Boiardo - *Orlando Innamorato* – Renaissance

A Bruni, esperando nuestra Cucaña celeste

“Certes mout est fols et naïs
qui en cel país entrer puet,
quant il i est, s’il s’en remuet.”
 (“Por cierto, es muy loco e ingenuo
quien pudo entrar en esa comarca,
y de allí salió.”)

Anónimo, *La fábula de Cucaña* (siglo XIII)¹

“Se una favola, una leggenda, un canto non sono per noi che dei testi poetici, per il popolo sono anche parte viva della sua storia, dove si riflettono vivi e operanti i valori della tradizione.”

Giuseppe Cocchiara, *Il Paese di Cuccagna* (1980)

Introducción: Los difusos límites de la utopía

La complejidad para definir la utopía deviene de la multiplicidad de las necesidades y de los deseos humanos, de expectativas, temores y pobreza que se transforman a lo largo del tiempo, pero que a través de los siglos y de los gobiernos resultan esencialmente idénticas. Estas metamorfosis, al recorrer brevemente la historia de las utopías, evidencian un elemento no cambiante. Podríamos afirmar, *a priori*, que el modo en el que estas expectativas adquieren una forma literaria se origina en un modelo formal común, ya presente en el mito hesiódico de la Edad Dorada, que se mantiene básicamente constante en el tiempo, resignificando carencias y expectativas de época en época. En palabras de Paul Ricoeur, la utopía sería esa “especie de sueño social que no tiene en cuenta los primeros pasos reales y necesarios para seguir un movimiento en la dirección de una nueva sociedad.” (Ricoeur, 1999, 45). De aquí que toda definición de la utopía que se centre en su contenido resulta parcial y limitada a un contexto determinado. En este sentido, Vittor Comparato retoma estudios anteriores que buscan definir la utopía sobre la base de su forma. Según el estudioso italiano, existirían tres modos de delimitar el concepto, a saber:

- **restringido:** considerar “Utopía” a las obras que se ajusten al modelo de Tomás Moro, lo que evidentemente limita de manera considerable el número de textos que se podrían considerar “utópicos”;
- **amplio:** considerar como *utopía* a una visión global de la sociedad *radicalmente crítica de la existente*. Raymond Trousson llamará a esta actitud *utopismo*, una suerte de forma de abordar el análisis de la realidad que no implica, necesariamente, el desarrollo de un mundo alternativo;

¹ Introducción, texto integral con traducción al frente y notas en Sforza, Nora, 2006, “La fábula de Cucaña”. En *El hilo de Ariadna. Revista de filosofía, mitología y literatura*, Buenos Aires, Malba Literatura.

- **global:** considerar como *utopía* todo lo que tienda a cambiar o poner en entredicho un determinado orden social y político. Esta definición, elaborada por Mannheim, es tan general que, en la práctica, resulta poco útil, y tiende a degradar el término y vaciarlo de significación. (Comparato, 2006, 10-11)

Sin embargo, subyace a estos tres modos un fondo mítico común, que expresa anhelos y consuela de angustias propias de cada época. De ahí que en realidad un modelo formal de utopía implicaría una “sintaxis de mundos posibles”, que se articulan mediante una “triple mimesis”, similar a la descrita por Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* (Ricoeur, 2007)². Sabemos que “las utopías hablan de tantos temas divergentes - la condición de la familia, el consumo de bienes, la propiedad de las cosas, la organización de la vida pública, el papel de la religión, etc. - que resulta extremadamente difícil hacerlas encajar dentro de un simple marco” (Ricoeur, 1999, 58). Pero, podríamos agregar, sí incluirlas dentro de un concepto dinámico. En efecto, al decir de Bronislaw Baczko:

[n]inguna cultura ni ninguna sociedad en su evolución histórica ofrecen, por lo tanto, un modelo a la vez unitario y privilegiado de la vida social. Por otra parte, parece ser que nos hemos resignado un poco más, un poco menos, a no disponer más de una teoría universal de la sociedad que permitiría abarcar las relaciones de todas las variables sociales y que, por consiguiente, serviría de base a las interpretaciones, ellas mismas globales, del devenir histórico. (Baczko, 1999, 24)

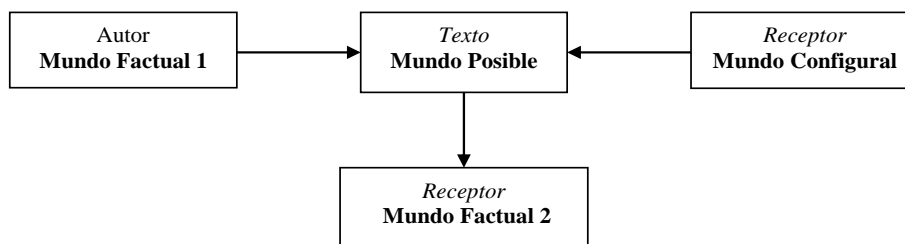
Frente a todo lo antedicho, la articulación que presentamos aquí quiere pensar la utopía ya no como un simple subgénero literario sino, fundamentalmente, como un variopinto sistema de expresiones³. En este contexto observamos que estos mundos posibles pueden ser definidos como:

- **un Mundo Factual**, que corresponde al de los “hechos” del contexto del autor;
- **un mundo Configurador o Configural**, constituido por los relatos que legitiman (o impugnan) el Mundo Factual para el receptor. En general, estos relatos pueden pensarse incluidos dentro del primero de estos mundos, como parte de sus elementos “imaginarios”. Este mundo configural es más propio del receptor, quién, muchas veces separado por siglos del mundo factual del autor, sólo conoce a este mundo de manera textual;
- **un mundo Configurado**, el constituido por el texto propiamente dicho (equivalente a la instancia de Mimesis II, de Ricoeur);
- **un mundo Factual en 2do grado**, que deviene de la refiguración o recepción del texto (equivalente en parte a la instancia de Mimesis III, de Ricoeur).

Podríamos graficar este sistema según el esquema siguiente:

² Particularmente, en el Tomo 1 de dicha obra.

³ Para este modelo, nos hemos basado en el trabajo *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*. (Del Percio, 2015)



De este esquema, parecería claro suponer que la utopía “existe” en este Mundo Factual 2, es decir, pertenece al ámbito de la recepción del texto. Por tanto, un texto que normalmente consideraríamos utópico, concebido en un contexto específico, puede leerse como no utópico en otro. Lo que podríamos llamar “el contenido” del Mundo Configural (concepto asimilable a *la enciclopedia* de Umberto Eco) implica, según las épocas, una compleja interrelación de discursos, que son otras tantas interpretaciones de la realidad:

- mitos, concepciones fuera del tiempo;
- religión, concepciones dentro del tiempo, pero mesiánicas, marcadas por la “muerte del tiempo”;
- historia, concepciones dentro del tiempo, pero determinadas por la falta de un destino extra-histórico.

Por tanto, la utopía adquiere su verosimilitud para el receptor de este dinámico entramado de relatos. De ahí que toda clasificación de los subgéneros utópicos, a nuestro entender, debe pensarse desde esta focalización, es decir, desde las formas en que cada uno obtiene su verosimilitud.

Miradas renacentistas en torno de la utopía natural. El caso de Boiardo

En el caso que nos ocupa, es central iniciar este recorrido teniendo en cuenta la recepción de nuestro poema en el particular ambiente de lectores de la muy refinada corte ferraresa de la familia Este. Allí, en pleno auge de la narrativa carolingia, el conde Matteo Maria Boiardo (Scandiano 1441 - Reggio Emilia, 1494) compuso entre 1476 y 1482 su *Orlando Innamorato*, poema épico y encomiástico en octavas, dividido en tres partes (29, 31 y 8 cantos + 26 octavas del 9º canto respectivamente). Y en este sentido, creemos necesario recordar que Boiardo muere en el mismo año en el que se produce el descenso a la península italiana del rey Carlos VIII de Francia con sus tropas, primer gran “fin de la fiesta” renacentista italiana. Con respecto al ambiente en el que el texto circulaba dice Raffaele Donnarumma:

Davanti a un lettore di corte, come è Boiardo con il suo pubblico, c'è un quadro in sostanza acronico: manoscritti di biblioteche ducali e mercato del libro a stampa gli mettono a disposizione lunghi poemi in ottave, cantari efrastici o cronachistici, poemetti fiabeschi, romanzi carolingi in prosa o arturiani in francese, *istorie* di antichi condottieri, volgarizzamenti più o meno infedeli di testi latini [...] Anzitutto un linguaggio formulare e accessibile, in cui la distanza tra verso e prosa è, in realtà, ridotta, estrinseca, originata dalla primitiva fruizione orale o scritta del testo. In secondo

luego, la destinazione a un pubblico largo e appaiattito, che ricerca lo svago e non pretende un prodotto letterariamente elaborato. (Donnarumma, 1996, 7)⁴

Esta descripción implica que en el ámbito de la recepción del *Boiardo* encontramos un público aristocrático, predisuesto a la novedad y a la variedad de temas. Estos eran esencialmente heterogéneos y se encontraban en el interior de un universo de lecturas y de expectativas en parte superficiales y en parte cultas, centradas fundamentalmente en el entretenimiento, pero también determinadas por la política evergética de los *condottieri* y la particular visión de la utopía política y urbana que estos tenían⁵. Así, el texto no presenta un programa utópico determinante (dirigido a su concreción) sino, simplemente, se detiene y se centra en el goce estético de sus contrastes y paradojas. De este modo, a un pragmatismo político que utilizaba a las artes como medio de *narcotizar* de alguna manera a los súbditos, se le suma entonces la evasión y el placer del *romanzo* artúrico, que será, además, y de manera muy sabia (y por qué no, también pragmática) hibridado con la estética y los valores del petrarquismo⁶.

Clasificación de las utopías

Evidentemente, el término “utopía” constituiría en sí un anacronismo si lo aplicáramos aquí a partir de la conocidísima concepción moriana, que determina la ciudad del gobierno perfecto. No obstante, y a partir del desarrollo teórico anterior, efectivamente podríamos emplearlo a partir del concepto más general de “ideal” aplicado al contexto y a las expectativas de una sociedad o grupo, como es la corte. En efecto, desde esta perspectiva la “utopía clásica o moriana” es solo un modelo posible, dentro de una variedad compleja. Podríamos entonces esbozar un criterio de clasificación evolutiva del género a partir de este Mundo Configural o de la recepción, ya que es éste quien determina la calidad de “utópico” de un texto o relato específico. Si tomamos la clasificación de Ramiro Avilés (Avilés, 2009, 273-296), que reconoce cinco modelos de sociedad ideal, encontramos las siguientes “formas” de la utopía:

1. **Abundancia:** Según Arthur Morton se trata de *la tierra donde todas las cosas se convierten en realidad*. En efecto, las leyendas del país de Jauja, relativas a

⁴ “Ante un lector de corte, como Boiardo con su público, encontramos un cuadro en sustancia acrónico: manuscritos de las bibliotecas ducales y el mercado de los libros impresos proporcionan largos poemas en octavas, cantares efrásticos o crónicas, poemas fabulosos, novelas carolingias o artúricas en francés, historias de antiguos *condottieri*, versiones en vulgar más o menos infieles de textos latinos [...] Ante todo, un lenguaje formular y accesible, en el que la distancia entre el verso y la prosa es, de hecho, reducida, extrínseca, originada en la primitiva recepción y disfrute oral o escrita del texto. En segundo lugar, su orientación a un público más amplio y achatado que busca el ocio y no pretende un producto literario.” (nuestra traducción.)

⁵ El Evergetismo es una praxis política que consiste en la distribución, por parte de miembros ricos y, frecuentemente, líderes del gobierno, de parte de sus bienes entre las clases populares. Esta distribución tomaba la forma, muchas veces, de fiestas cuidadosamente organizadas (Ludovico Ariosto, autor del *Orlando Furioso*, tendrá a su cargo, por ejemplo, la organización de estas celebraciones en la corte de Ferrara).

⁶ Al respecto, señala Donnarumma que el público aristocrático mostraba su predilección por el *romanzo*, mientras que el popular lo hacía sobre “la materia de Francia”, el ciclo Carolingio, una de cuyas facetas puede verse incluso hoy día en la cultura del espectáculo de marionetas del “Guerrin meschino” (Donnarumma, 1996, 9). En este sentido, véase también Marina Roggero, *Los escritos plenos de sueños. Textos y lectores en la Edad Moderna*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009, en especial el cap.2: “La gran fortuna de los ‘caballeros antiguos’”, pp. 35-53.

la homónima ciudad peruana que deslumbró a los españoles del siglo XVI o la aún más antigua del País de Cuaña recordado en un *fabliaux* anónimo redactado en dialecto picardo a mediados del siglo XIII⁷ son puntos de partida insoslayables para comprender este tema recurrente en tantos relatos medievales y de los inicios de la Modernidad clásica, en los que las salchichas y los quesos se encuentran por doquier, los arroyos son de vino, donde todo es factible de ser compartido (incluso la propia pareja) y donde no es necesario trabajar ni organizarse colectivamente para vivir. Dicha idea constituye, pues, la fuente -por demás productiva desde el punto de vista literario y de la iconografía- de las *mirabilias* de muchos relatos de viaje de la época, como los de Marco Polo, las crónicas de la conquista de América o los míticos desplazamientos del Preste Juan o de Sir John Mandeville. El mundo configural de la *Abundantia* es, en suma, el mítico: la Edad Dorada o el Reino de Saturno, mundo que es evocado de manera directamente proporcional a las tantas épocas de pestes, guerras y hambrunas que atravesaron sin piedad buena parte de la Historia de la humanidad. Pero, además, y según nos sugiere el medievalista brasileño Hilário Franco Jr.:

aparentemente el país de Cuaña fue imaginado entonces por varios estratos sociales para desarrollar una función compensatoria. Para la clase campesina [...] constituía el sueño no realizado de la abundancia total obtenida sin los enormes esfuerzos cotidianos. Para la burguesía en proceso de formación [...] era el concretarse de ambiciones materiales (riquezas ilimitadas) y sociales (tenor de vida noble). Para la pequeña y media aristocracia era la fuga frente a las transformaciones indeseadas, aunque imparables [...]. Para los estudiantes universitarios y los clérigos *vagantes* constituía la superación de la creciente dogmatización y jerarquización eclesiástica. (el subrayado es nuestro). (Franco Jr, 2006, 59)

2. **Naturalia:** es un *locus amoenus* que implica un rechazo de las instituciones sociales y políticas, y en particular de la ciudad y de las obligaciones de la ciudadanía. Implica un retorno al estado de naturaleza. Se corresponde con un fuerte pesimismo social. También en este caso, es clara su presencia en textos medievales (v.g. los *Carmina Burana*, gran ejemplo de esa parte de la visión hedonística de los hombres y mujeres del Medioevo cuyo descubrimiento en la abadía benedictina de Beuern, Alemania, en 1803 cambió radicalmente la concepción que hasta entonces se había tenido del mundo medieval). Podemos ver aquí una configuración mítica, pero la *Naturalia* surge con frecuencia como reacción a una situación histórica generalmente conflictiva.
3. **Moralia:** es un modelo cuyo propósito es *enderezar el tronco torcido de la naturaleza humana*. Es un mundo ideal basado fundamentalmente en la pedagogía como instrumento para reformar los aspectos no deseados de dicha naturaleza. Implica, desde su aspecto configural, una paradójica combinación de pesimismo y optimismo antropológicos.

⁷ Remitimos a la versión completa del poema en Sforza, Nora, 2006, Op. cit.

4. **Millennium:** también conocido como “Milenarismo”, es el más religioso en su configuración, ya que su objetivo no es otro que el de recuperar el paraíso perdido, pero en este mundo, y “ahora”. Resulta de la falta de fe en los procesos históricos, que son redimidos por un “Apocalipsis”. El paraíso se alcanza “aquí y ahora”. Obras (teóricas y poéticas) como las del dominicano Girolamo Savonarola (Ferrara, 1452 - Florencia, 1498) y, en cierto modo, los fundamentalismos de ayer y hoy poseen este sentido milenarista.
5. **Utopía:** obviamente representado por el libro de Tomás Moro (1516), se caracteriza por desarrollar una reflexión política profunda y una minuciosa observación de la Historia, en particular, de la Historia contemporánea de Moro. Acorde con esto, no confía en la Divina Providencia, ni en la Naturaleza, ni en la supuesta bondad ontológica del ser humano, sino que el mundo ideal de la utopía es producto del esfuerzo y del ingenio humanos, y de su eficaz administración. Trousson lo define como un modelo *teándrico*, porque el ser humano ha jugado a ser como Dios, un creador de mundos (Trousson, 1995, 21). Este mundo es creado a partir del Derecho⁸, lo que hace al hombre a la vez responsable y beneficiario de su propia realización. De hecho, en este mundo ideal parecería existir una armonía entre identidad individual e identidad colectiva (la distopía o utopía negativa se introduce precisamente en las fisuras de esta supuesta y deseada armonía), situación de equilibrio que en las otras concepciones ideales sólo es posible a partir de un individualismo extremo, de una intervención divina o de una auto identidad colectiva. Entretejido de legislación e Historia, se da a luz un mito, entendido como refiere Roland Barthes como *conversión de historia en naturaleza* (Barthes, 1995, 22). Asociado a este mito (que en realidad es historia encriptada), subyace un destino mesiánico, curiosamente privado de Dios (dentro del mundo posible), pero con la idea de Dios fuertemente presente en el mundo factual y en el configurador. En definitiva, fe en la capacidad humana de construir, desconfianza en la naturaleza humana: de esta ambivalencia está hecha la utopía política de la Modernidad, y de ella toma su verosimilitud.

No obstante, es frecuente que estos cinco tipos básicos de utopía se sinteticen, de modo que su recepción sea compleja. Este es el caso de los receptores de Boiardo, cuyo propio interés en lo heterogéneo y lo maravilloso los hace permeables a múltiples hibridaciones de la utopía. Podríamos afirmar que, efectivamente, es la Naturalia el eje que articula este “utopismo” aplicable al *Orlando Innamorato*, aunque no el único, ya que Abundantia, Moralia y Milenarismo atraviesan la obra en proporciones menores, pero observables. La única utopía “ausente” es precisamente la política, ya que nada parece más lejano del placer y del goce estético que el duro trabajo que exige la utopía moriana, un sistema que acaso requiera de sus ciudadanos incluso más de lo que, utópicamente, recibirán.

⁸ Ramiro Avilés habla puntualmente del nacimiento de la “utopía de derecho” (Avilés, 2009, 296).

En la utopía y en el laberinto

Uno de los episodios a los que con más claridad puede aplicarse nuestro esquema en el *Orlando Innamorato* es el narrado en el canto octavo del libro segundo, en donde el héroe “cae” en “otro mundo” engañosamente feliz y placentero (Boiardo, 2003, 679-682).

4. [...]
Cominciò l'acqua a farsi chiara e pura,
E cominciarno di vedersi intorno:
Un altro sol trovarno e un altro giorno.

5. Come nasciuto fosse un novo mondo,
Se rittrovarno al sciutto in mezo a un prato,
E sopra sé vedean del lago il fondo,
Il qual, dal sol di suso aluminato,
Facea parere il luogo più iocondo,
Et era poi d'intorno circondato
Quel loco d'una grotta marmorina
Tutta di pietra relucente e fina.

13. [...]
E dalla parte ove apparisce il giorno,
Era tagliata a punta di scarpello
Una porta patente, alta e reale:
Più mai ne vidde il mondo un'altra tale⁹.

El mundo “sumergido” de la maga Morgana aparece ante Orlando (que ha caído junto con su adversario Aridano en las aguas oscuras de un lago embrujado) “come nasciutto fosse un nuovo mondo” (5,1) y en donde “Un altro sol trovarno e un altro giorno” (4,8).

El lugar aparece claramente como un *locus amoenus* (el prado, las aguas claras, frescas y dulces, que nos retrotraen claramente a la canción CXXVI del *Canzoniere* de Petrarca), en una singular síntesis de la estética petrarquesca con el mito artúrico, en donde, como veremos, predominará este último, en particular porque se producirá la sustitución de Laura por Morgana, la de la mujer amada por la de la bruja. Por lo demás, el prado constituye en sí un paradigma del paisaje paradisiaco-terrenal, elemento presente en toda la tradición religiosa medieval (los Viajes de San Brandán, para citar una tradición no italiana) o el propio ciclo artúrico, como incluso en la *Commedia* de Dante.

Este lugar es utópico no en un sentido explícitamente político, sino que posee elementos propios de la *Naturalia*, reflejo y contrafigura de la ciudad propia de la época, en especial de las urbes “utópicas” y pitagóricas concebidas por muchos *condottieri* de

⁹ “[...] Comenzó el agua a hacerse clara y pura, / y comenzaron a verse entorno: / otro sol encontraron, y otro día. / Como si fuese nacido un nuevo mundo, / se encontraron a salvo en medio de un prado, / y sobre ellos veían el fondo del lago, / el cual, todo iluminado por el sol, / hacía parecer el lugar más feliz, / y luego estaba el espacio circundado / por una gruta marmórea / toda de piedra reluciente y fina. / [...] Y de la parte donde nace el día / estaba tallada a punta de escarpelo / una puerta visible, alta y real: / nunca antes vio el mundo nada igual.” (nuestra traducción.)

la época¹⁰. La Naturalia es, valga la expresión, de naturaleza utópica, pero de alguna manera, alejándose de las lecturas esencialmente placenteras, el texto propone una doble representación: el *locus amoenus* como máscara del *locus infernalis*: el prado, muy petrarquesco en su representación, aparece circunscrito por un laberinto que posee (al igual que otros célebres muros de la antigüedad, como el mismo infierno dantesco, y como las famosas murallas de la posterior Città del Sole, de Campanella, en donde el precinto se vuelve a su vez “texto” didáctico) una advertencia para aquel que se atreva a desafiar su siniestra complejidad (Boiardo, 2, 8: 15-17; 2003, 682-683).

15. [...]
Vedeasi un loco cento volte cinto
De una muraglia smisurata e forte;
Chiamavasi quel cerchio il Labirinto,
Che avea cento serraglie e cento porte;
Così scritto era in quel smalto e depinto,
E tutto pareo pieno a gente morte,
Chè ogni persona che è d'intrare ardita,
Vi more errando e non trova uscita.

16. [...]
Mai non tornava alcuno ove era entrato.
[...] Era nel fondo occiso e devorato
Dal Minotauro, bestia orrenda e ria,
[...] Più crudel monstro mai non fu veduto.

17. [...]
Ritratta era in disparte una donzella
Che era ferita nel petto de amore
De un giovanetto, e l'arte gli rivella
Come potesse uscir di tanto errore.
Tutta dipinta vi è questa novella,
Ma il conte, che a tal cosa non ha il core,
Alle sue spalle quella porta lassa,
E per la tomba caminando passa.¹¹

¹⁰ Algunos proyectos políticos de los príncipes italianos del Renacimiento buscaban en la construcción de nuevos espacios urbanos su propio ideal utópico. Amén de las recordadas indagaciones realizadas por Leonardo Da Vinci, tal es el caso del papa Pio II Piccolomini que contó con la colaboración del arquitecto Bernardo Rossellino para la construcción de la ciudad de Pienza, en provincia de Siena (post. 1459); el duque de Milán, Francesco Sforza con el proyecto de “Sforzinda” del escultor Filarete; Vespasiano Gonzaga Colonna con su Sabbioneta (Mantua), la “pequeña Atenas” soñada por Vespasiano Gonzaga Colonna († 1591) o bien la ciudad de Palmanova (Udine), diseñada para la República de Venecia por Vincenzo Scamozzi a principios del siglo XVII.

¹¹ “Veíase un lugar cien veces circundado / de una muralla desmedida y fuerte; / llamábase ese círculo el Laberinto, / que tenía cien cerraduras y cien puertas; / así escrito estaba en ese esmalte pintado, / y todo parecía lleno de gente muerta / pues toda persona que entrar osaba, / allí moría errando sin encontrar salida. / [...] Jamás volvía quien había entrado. / [...] En el fondo quedaba muerto y devorado / por el Minotauro, bestia horrenda y malvada, / [...] Jamás fue visto monstruo más cruel. / [...] Retraída, se encontraba alejada una donzella / cuyo pecho herido estaba por el amor / de un joven que le revela el arte / de salir de tanto horror. / Muy colorido es este relato, / mas el conde, que no tiene corazón para estas cosas, / deja aquella puerta a sus espaldas, / y entre la tumba caminando pasa”. (nuestra traducción.)

Observemos que, según el esquema propuesto, la utopía adquiere su forma plena en la instancia de recepción del texto, y el tiempo de enunciación del texto, sus “lectores ideales” están conformados por los nobles que efectivamente leen esta “naturalia”, pero prontamente la deben contrastar con su opuesto, el laberinto. En cierto modo, el texto contiene en sí dos aspectos antitéticos, que se relacionan por la misma aventura de Orlando: el lugar agradable (una dulce ilusión) y el infernal (lo real).

Este “paraíso” que ha construido Morgana posee todas las características propias de este tipo de espacio: el jardín, amurallado (como es posible observar en numerosas obras tanto literarias como pictóricas y arquitectónicas). Pero se produce una siniestra inversión del concepto (casi diríamos, una doble inversión): la muralla no protege el lugar apacible, sino el lugar siniestro, y, además, no es un muro sino un laberinto.

Este laberinto, que contiene en sí la historia de Teseo, Ariadna y el Minotauro, se nos presenta en una dimensión invertida a tal mito: mientras en aquel Teseo debía llegar al centro del laberinto para poder vencer al monstruo y luego volver a salir a la luz, aquí en cambio, esa salida no se concreta, dado que Orlando queda atrapado en ese espacio amurallado. La lógica de esta representación recuerda al *Moritat*, género literario menor, y combinación de filosofía popular con el teatro de marionetas, en donde se narran hechos patéticos y muchas veces sangrientos a través de cuadros que ilustran el desarrollo de los acontecimientos en sus pasajes cruciales (Givone, 1998, 3-4). Esta hibridación, a la cual como ya indicamos, los receptores de Boiardo estaban predispuestos, favorece incluso esta resignificación contrastiva entre la naturalia y lo infernal, entre la utopía y la anti-utopía. Este contraste, amplificado por la presencia de la muchacha herida de amor, se resuelve con cierta ironía: el conde no hace caso a esa invitación al amor, y entra en la tumba del laberinto.

Conclusiones

El *Orlando Innamorato* no es, tanto por su época como por su desarrollo, un texto utópico, en el sentido estricto que se le otorgó a este término desde la aparición en 1516 de la obra de Tomás Moro. Sin embargo, hemos podido ver cómo en rigor preexiste una estructura “utópica” en este tipo de narraciones cuyo origen es mítico, y que se ha transformado gradualmente en el tiempo, a partir de modificaciones más o menos profundas en las expectativas de los receptores. En Moro, estas expectativas eran esencialmente políticas, como en cierto modo lo siguen siendo. En efecto, lo político se vuelve muy pronto central en la modernidad, cuyo discurso es determinado por la historia. Pero Boiardo vive aún en una época en donde estas expectativas son múltiples y complejas, y en donde predomina cierto espíritu de evasión precisamente de los efectos de la misma política de los *condottieri*. El breve episodio que conforma la novela octava del segundo libro del *Orlando Innamorato* puede leerse efectivamente como un empleo de estas fórmulas “utópicas”, de raíz esencialmente mítica y legendaria, reutilizadas en un contexto histórico de evasión y de goce. Síntesis de petrarquismo y de ciclo artúrico, esta utopía y anti-utopía combinadas adopta la ambigüedad del laberinto para encerrar en sí la cifra del amor y del paraíso dentro de lo siniestro. Un juego literario que luego, sin proponérselo específicamente, retomarán

todas las anti-utopías del fin de la modernidad. En efecto, desde *Nosotros*, de Zamiátin (1924) a *1984* de Orwell (1948), la distopía tendrá como característica esencial enmascararse de utopía para sus habitantes. Solo que, en ellas, lejos de ser un juego, se transformarán en una siniestra profecía.

Referencias Bibliográficas

- AVILÉS, Miguel, 2009, La literatura utópica. En M. Avilés (Ed.), *Las palabras y el poder: Estudios Clásicos sobre la Sociedad y la Política*, Madrid, Dykinson, pp. 249-300.
- BACZKO, Bronislaw, 1999, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BARTHES, Roland, 1995, *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- BOIARDO, Matteo Maria, 2003, *Orlando Innamorato* [vol. II], Milano, Garzanti.
- COCCHIARA, Giuseppe, 1980, *Il Paese di Cuccagna*. Presentación de Leonardo Sciascia, Turín, Boringhieri.
- COMPARATO, Vittor, 2006, *Utopía, léxico de política*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- DEL PERCIO, Daniel, 2015, *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- DONNARUMMA, Raffaele, 1996, *Storia dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore.
- FRANCO JR, Hilário, 2001, *Nel paese di Cuccagna. La società medievale tra il sogno e la vita quotidiana*, Prefacio de Jacques Le Goff. Roma, Città Nuova.
- GIVONE, Sergio, 1998, *Favola delle cose ultime*, Torino, Einaudi.
- RICOEUR, Paul, 1999, *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa.
- _____, Paul, 2007, *Tiempo y narración. I*, México, Siglo XXI.
- ROGGERO, Marina, 2009, *Los escritos plenos de sueños. Textos y lectores en la Edad Moderna*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- SFORZA, Nora, 2006, “La fábula de Cucaña”. Introducción, traducción integral del poema picardo y notas. En *Elhilodeariadna. Revista de filosofía, mitología y literatura*, Buenos Aires, Patricia Rizzo editora.
- TROUSSON, Raymond, 1995, *Historia de la literatura utópica*, Barcelona, Península.
- VELÁZQUEZ DELGADO, Jorge, 1997, “Girólamo Savonarola y el paradigma de la profecía en el Renacimiento”. En *Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana de México*, Unidad Iztapalapa. Enero-Junio 1997, 33-46, <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1333/1491>

Terra Hispaniae Incognita, los albores de la literatura utópica en España

DANIEL DEL PERCIO

Universidad Católica Argentina

Universidad de Palermo

Universidad del Salvador

ddelpercio1@gmail.com

Fecha de Recepción: 2 de febrero de 2021 - Fecha de Aceptación: 31 de marzo de 2021

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.83.2021.p89-114>

Resumen: El desarrollo de la literatura utópica en España, al que, como un lugar común, se considera muy limitado, dio sin embargo frutos tempranos ya en el siglo XVI, pocos años después de *Utopía* de Tomás Moro. Alentaba este desarrollo una paradójica preocupación por el “aquí y ahora” de la política, la conocida actitud realista española. El rasgo central de estas utopías será, en efecto, una fuerte preocupación por la realidad más inmediata, frecuentemente teñida de elementos propios de la sátira. Y en la base de este utopismo surgirá, casi como una constante, un núcleo de pensamiento cristiano siempre explícito. A través de un corpus de tres obras muy diversas, *Omníbona* (Anónima, ca. 1540-1550), el *Somnium* lunar de Juan Maldonado (compuesta en 1532 y editada en 1541), y *Sinapia* (Anónima, ca. 1682 o 1760, según diferentes hipótesis), trazaremos un esbozo de la evolución de este ideal de estado y sociedad. Que, de este corpus, las dos obras más significativas sean de autor desconocido no hace más que remarcar otro hecho: la riqueza creativa del utopismo español contrastará con la complejidad y peligrosidad de sus ideas ante un “aquí y ahora” que rechazaba transformarse.

Palabras clave: Utopía – literatura de viajes – *Somnium fictum* – *Sinapia* – *Omníbona*

Terra Hispaniae Incognita, the dawn of utopian literature in Spain

Abstract: The development of utopian literature in Spain, which, as a commonplace, is considered very limited, instead bore early fruits as early as the 16th century, a few years after Tomás Moro's *Utopia*. This development was encouraged by a paradoxical concern about the "here and now" of politics, the well-known Spanish realistic attitude. The central feature of these utopias will be, in effect, a strong concern for the most immediate reality, frequently tinged with elements typical of satire. And at the base of this utopianism will emerge, almost as a constant, a core of Christian thought always explicit. Through a corpus of three very diverse works, *Omníbona* (Anonymous, ca. 1550), the *Somnium lunar* by Juan Maldonado (composed in 1532 and edited in 1541), and *Sinapia* (Anonymous, ca. 1682 or 1760, according to different hypotheses), we will trace an outline of the evolution of this ideal of state and society. That, of this corpus, the two most significant works are by an unknown author only highlights another fact: the creative richness of Spanish utopianism will contrast with the complexity and

dangerousness of its ideas in the face of a “here and now” that refused to transform itself.

Keywords: Utopia – travel literature – *Somnium fictum* – *Sinapia* – *Omnibona*

Introducción: las utopías como signo de valor político

Pocas ideas en el devenir de las ciencias políticas han sido tan fructíferas y, paradójicamente, inaplicables como la necesidad (y justificación) de una sociedad utópica. No debería llamarnos la atención que hace pocos años, más precisamente en 2016, el célebre astrofísico Neil deGrass Tyson planteara (como una especie de “¡basta!” a la praxis política de aquel entonces en EE. UU.) la necesidad de fundar *Rationalia*, un país en el que la política se rigiera únicamente a partir de evidencias, de hechos constatables científicamente, y no de discursos, actos impulsivos o pasionales, y caprichos. Dicho de otro modo, un estado regido desde un sistema y no por la psicología del poder. Pero más que la idea en sí, lo interesante fue el debate que surgió en la comunidad científica a partir de la propuesta. *Rationalia* fue elogiada, denostada, criticada, transformada. Jeffrey Guhin (2020), por ejemplo, en un brevísimo artículo en *New Scientist*, plantea de manera contundente que “A rational nation ruled by science would be a terrible idea”. La raíz de todas las críticas se podría resumir en “¿qué implica pensar de manera racional?”. Guhin da múltiples ejemplos, que creemos innecesario reproducir aquí.

Pero si tuviéramos que realizar una “crítica de la crítica”, podríamos esbozar una defensa de la polémica idea. *Rationalia* no sería solo una “utopía racional”. Su verdadera naturaleza sería, en cambio, satírica. Y, posiblemente sin saberlo, Neil deGrass Tyson estaría llevando a cabo un proceso similar al que condujo a Tomás Moro a escribir *Utopía*. Dicho sea de paso, entre la polémica propuesta y *Utopía* median exactamente quinientos años.

Esta breve incursión en un debate que, en rigor, sería aplicable a buena parte de los gobiernos actuales, encierra en sí la discusión sobre el mismo nacimiento de la utopía. En contra de lo que podría indicar el “sentido común” y la experiencia lectora de una obra utópica, sostenemos que el imaginario utópico pertenece muchas veces a aquellos que efectivamente son (muy) pesimistas con respecto a la realidad. Y desde esa clave de lectura, no implican fuga o ilusión, sino amarga ironía. Esta idea se sostiene en la propia naturaleza ficcional del género. Una proyección del ideal hacia un lugar vacío, ausente, permite establecer un modelo sin perturbaciones externas contra el cual juzgar el mundo fáctico y, en particular, el ejercicio del poder en dicho mundo. La utopía literaria no es más que una semilla arrojada a la imaginación para que fructifique allí, y haga más evidentes las limitaciones, injusticias y absurdidades de la praxis política. A fin de cuentas, la utopía crece a la sombra de la política. Y la política suele ocultarse en la sombra de la utopía.

Pero ¿cómo debe leerse la *Utopía* de Tomás Moro, obra surgida del Humanismo que ya en 1516 planteaba tales dilemas e ironías? La respuesta a esta pregunta gravita sobre todas las “Repúblicas ideales”, desde Platón hasta *Rationalia*. Algo de luz puede darnos el conocer en qué otros temas trabajaba por aquel entonces la mente fecunda del

Canciller inglés. En 1513-1514 Moro escribe su *History of Richard III*, que tendrá gran influencia sobre William Shakespeare. Y por esos mismos años, traduce junto con su amigo Erasmo de Rotterdam la *Nekyia* de Menipo de Gádara (349-250 a. C.), en donde el autor griego planteaba la absurdidad de los viajes (literarios) de ultratumba. En rigor, la obra de Menipo es una *satura*, un tipo específico de sátira que tomará su nombre: menipea. El mundo intelectual de Moro aparece tensado, entonces, entre la historia (y las ideas políticas que la atraviesan) y la sátira (el país ideal creado por el autor inglés está en *ou-topos*, ningún lugar, su río más importante es el *an-hydro*, el río sin agua, etc.). Ambas esferas de ese mundo se conjugan en *Utopía*: sátira política e ideología, crítica a la praxis de gobierno y al modo de vida de Inglaterra, y planteo de un modo alternativo (e ideal) de concebirlas.

Curiosamente, este núcleo satírico primigenio es con frecuencia ignorado no solo por muchos estudiosos de la utopía de todas las épocas, sino por grandes autores de utopías. La *Republica Imaginaria*, de Ludovico Agostini (1591), *New Atlantis*, de Francis Bacon (1626), o *La Città del Sole* de Tommaso Campanella (1602) parecen haber sido escritas para “demostrar” la factibilidad de una idea, mientras que otras, como *Il mondo de'pazzi*, de Anton Francesco Doni (1552), *Alter Mundus et Idem*, de Joseph Hall (1605)¹, y *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift, por el contrario, para “perturbar” y criticar la realidad. El imaginario utópico de la Modernidad, desde Charles Fourier a Aldous Huxley y Evgueni Zamiatin, parece haber continuado esta dicotomía. En algunos casos, sistemas como el de Fourier servirán de base para obras de sutil ironía, como *Le città invisibili*, de Italo Calvino (1972). En otros, como la anti-utopía de Zamiatin *Nosotros* (1922), como una crítica (y también amarga sátira) del gobierno de Stalin en la URSS.

Estas disquisiciones nos permitirán sugerir que gran parte de los problemas derivados del abuso del término “utopía” surgen porque, ya desde su nacimiento, la utopía (y con ella, todos sus subgéneros afines, como la distopía y la ucronía) puede concebirse como un recurso literario, muy maleable para la ironía y la sátira, y también, como planteo de un sistema alternativo de gobierno y orden social. Solo muy pocas obras utópicas pueden pensarse, a la vez, desde ambas perspectivas. La obra de Moro no solo es la primera. Es también la que une los dos planteos.

El surgimiento de la utopía en España refleja esta tensión de manera curiosamente opuesta: la primera obra, muy temprana, a la que se le adjudica el adjetivo “utópica” es *Omníbona*, de autor anónimo, escrita a mediados del siglo XVI y publicada recién en el siglo XXI, fue concebida claramente como “utopía seria”, y es en definitiva un modelo ideal para gobernar, sin ningún atisbo de ironía. En cambio, la *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral* es con toda seguridad una obra del siglo XVIII (también de autor anónimo, y descubierta y publicada muy tardíamente, en 1976), y es tanto una sátira como un complejo y completo sistema de orden social. Entre ellas, la literatura española trazó un extenso recorrido de imaginario utópico, con pocas obras que podríamos llamar “utopías” en el sentido de “ideal”, aunque sí con muchas

¹ La investigadora italiana Vita Fortunati considera a esta obra precursora de la anti-utopía o distopía (Fortunati, 1994).

“sátiras”, como las que desarrollará el propio Miguel de Cervantes en distintos episodios del *Quijote*.

Por lo expuesto, parece muy singular el desarrollo de la utopía en España. Más que rebatir el lugar común de considerar a la literatura española un tanto refractaria a la utopía, un recorrido por tres utopías españolas nos permitirá pensar cómo el género utópico puede estar profundamente imbuido de realismo. Y, de manera paradójica, trazar un camino desde un optimismo que aparenta ser inagotable, hacia un cínico pesimismo. En este trayecto, exploraremos tres regiones utópicas del imaginario español: *Omníbona*, como ejemplo de dicho optimismo; el mundo lunar astolfiano y erasmiano descrito en el *Somnium* de Juan Maldonado, y la *Sinapia*, la “Ispania al revés”, como amarga, pero a la vez ilustrada sátira, curioso ejemplo de utopía del Siglo de las Luces. Lejos de ser las únicas, constituyen, no obstante, tres gemas del pensamiento político español, cada una, producto del contexto histórico y literario de la que emerge.

Del mito a la República Imaginaria

El mito legitima el imaginario utópico. La Edad Dorada, la Cucaña, el Paraíso Terrenal son algunas de sus manifestaciones. La utopía, en cuanto producto histórico, no es otra cosa que un árbol nacido de esa semilla mítica. Aproximémonos a esta idea de manera gradual.

El término “utopía”, invención de Tomás Moro (1516), y que implica la ambigüedad “ou-topos” (ningún lugar) y “eu-topos” (buen lugar) es muy proteico y (tal como hemos observado en un trabajo anterior) está determinado no solo por las intenciones e ideología del propio autor, sino por el contexto de producción y, sobre todo, de recepción (Del Percio, 2015). Hay un objetivo sumamente preciso en el autor, quien prevé un lector específico. Las mutaciones del concepto de utopía no hacen sino manifestar y replicar las transformaciones de la propia dinámica de la historia. No debe sorprendernos entonces que en su origen la utopía (aún sin ese nombre) pertenezca al orden del mito, a un espacio anterior a la historia, y que sea, ante todo, un género literario. Acaso también por eso, el término fue incorporado más bien tarde en el léxico de la política y de la literatura. Corominas y Pascual señalan que la Real Academia Española lo incorporó recién en 1884 (1997b, 550). También fue tardío su uso en otras lenguas. Carolina Martínez observa que el empleo del sustantivo común “utopía” es posterior al año 1710 (2019, 260). Curiosamente, la fortuna de la obra excedió en aquel entonces la fortuna del término. La primera edición en lengua no latina de la obra de Moro fue la alemana de 1524, en una traducción de Claudio Cantiuncula. Ortensio Lando la tradujo al italiano en 1548, Jean Le Blond al francés en 1550, y Ralph Richardson al inglés en 1551. Pero la traducción española, incompleta, ya que se ocupará solo de la segunda parte del libro de Moro, deberá esperar hasta 1637, y la realizará Jerónimo Antonio de Medinilla.

Estas traducciones al “vulgar” reflejan no solo un interés social por el tema, que excede al académico (al fin y al cabo, Moro escribió su obra en latín) sino una apertura cultural hacia lo “novedoso” y “fantástico” que, *a priori*, podríamos encontrar menos

fértil en la cultura española de entonces. Sería sin duda un error, aunque la predilección de sus autores no va a ser tan afín a proyecciones políticas como a las míticas. Lo ideal, en España, tendrá otras lecturas.

Y precisamente porque la raíz de la utopía es mítica, es que no siempre podemos hablar de “utopía” ante una sociedad “ideal”. Porque la expresión “ideal” es cambiante en el tiempo y en el espacio, de una cultura a otra, y así como suele configurarse como un “espejo” de la sociedad “real”, su “idealidad” es reflejo de las carencias de la “realidad”. Ese juego de espejos es el que nos permite abordar la utopía desde la lógica de sus horizontes de expectativas y no solo desde el espacio de experiencia que comprende. Ramiro Avilés, con un muy agudo enfoque, distingue cinco modelos de sociedad ideal, basándose en las expectativas que satisface, y en las angustias que resuelve. Estas son: *Abundantia*, *Naturalia*, *Moralia*, *Millennium* y *Utopía* (Avilés, 2009, 273-296). Desde una perspectiva convergente, Colin Davis enumera La Cucaña, La Arcadia, la Perfecta República Moral, el Milenario y la Utopía (Davis, 1985, 29-49). Más allá de que el razonamiento de base sea prácticamente el mismo, ambas visiones reflejan neurosis sociales similares: el hambre, la falta de armonía con el cosmos, la pérdida del sentido moral, el irresistible poder del imaginario mesiánico, y la inevitable secuencia de gobiernos injustos. La riqueza de esta taxonomía radica no solo en su especificidad, sino en su recurrente solapamiento: en la utopía propiamente dicha están encapsuladas, como muñecas rusas, todas las otras. Veamos a qué nos referimos con esta afirmación.

Abundantia no es más que la tierra de la abundancia. Las leyendas del país de Jauja, tema recurrente sobre todo en los relatos medievales y del comienzo del Renacimiento, en donde las salchichas y los quesos se dan por doquier, los arroyos son de vino garnacha y donde no es necesario trabajar ni organizarse colectivamente para la vida, constituyen la fuente de obras muy diversas, como algunos textos del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (la novela III de la jornada 8, “Calandrino y la heliotropía”), por ejemplo. El mundo conjurado en la *Abundantia* es el mundo hambriento de las malas cosechas, la peste y la guerra. No se describen ni el modo ni los medios por los cuales esa hambruna es derrotada para siempre. Simplemente, la abundancia es natural.

Y natural es, en efecto, *Naturalia*: un *locus amoenus* que rechaza por completo las instituciones sociales y políticas, y en particular a la ciudad y a la condición y obligaciones del ciudadano. En este estado de virtual retorno a la naturaleza, se hace evidente el pesimismo social. También en este caso, es clara su presencia en canciones medievales (los *Carmina Burana*, por ejemplo), y en textos como los de Henri Thoreau (*Walden*, acaso el texto “libertario” por excelencia). De todos modos, no deberíamos creer que su configuración es solo mítica, ya que en general la *Naturalia* surge como reacción a una situación política específica de gran exigencia o control sobre el individuo y la sociedad.

Y sin embargo con la abundancia de lo natural no basta. *Moralia* es un modelo cuyo propósito es *enderezar el tronco torcido de la Humanidad*. Sin esa moral, bien puede ser inútil la riqueza. Pero como “el mundo nos hace malvados”, este mundo ideal se basa en la pedagogía como instrumento para reformar los aspectos degradados o desagradables de la naturaleza humana. Implica una paradójica combinación de

pesimismo y optimismo antropológico. *Emilio*, de Rousseau, es un ejemplo de este tipo de mundo.

Pero ¿quién podría llevar a cabo semejantes transformaciones? Un iluminado, una figura mesiánica y eficaz. *Millennium* es el “milenarismo”, el destino del mundo atravesado por una concepción religiosa, aunque no siempre exprese una religión. Su objetivo no es otro que el de recuperar el paraíso en este mundo. Pero todo depende de a qué denominemos “paraíso”. En todo caso, a ese “paraíso” nunca se arribará a través de procesos históricos, sino que se alcanza “aquí y ahora”. Dentro de este modelo, es posible observar (no sin cierta desazón, sorpresa y desconcierto) el sentido del tiempo propio de los totalitarismos, que tienden a “apropiarse” del futuro en términos de su “presente” (el *Reich* de los “Mil años” prometido por Adolf Hitler, por ejemplo).

Y por fin llegamos a la Utopía propiamente dicha, cuyo paradigma es el libro de Moro (deudor de la *República* de Platón). Sobre esta organización perfecta, Raymond Trousson aporta una definición que nos permite delimitar el término:

Proponemos que se hable de utopía cuando, en el marco de un relato (lo que excluye los tratados políticos), figure descrita una comunidad (lo que excluye la robinsonada), organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social (lo que excluye la edad de oro y la arcadía), ya se presente como ideal que realizar (utopía constructiva) o como previsión de un infierno (la anti-utopía moderna) y se sitúe en un espacio real o imaginario o también en el tiempo o aparezca, por último, descrita al final de un viaje imaginario, verosímil o no. (Trousson, 1995, 54)

Esto implica una reflexión política profunda y una minuciosa observación de la Historia, en particular, de la Historia contemporánea del autor, pero manteniéndose a su vez en el plano de la literatura. Acorde con esto, el utopista diseñará su mundo ideal de modo de no confiar en la Divina Providencia ni en la Naturaleza ni en la supuesta bondad ontológica del ser humano, sino en la capacidad de construir un mundo, país o ciudad ideal a partir del esfuerzo y del ingenio humanos, concebir una eficaz administración, y así lograr una sociedad de la abundancia, en armonía con lo natural, con fuerte sentido moral, y transformada de la mano de un legislador más que humano: una suerte de “mesías”. Trousson define la utopía moriana como un modelo *teándrico*, porque el ser humano ha jugado a ser como Dios, un creador de mundos (Trousson, 1995, 21). Y lo ha logrado (en la literatura). Aunque podríamos agregar a esta definición un concepto central: el mecanismo de la utopía debe residir en un sistema fundado por ese gobernante, y no en él mismo. Dicho de otro modo, debería responder a una lógica, y no a una psicología. De lo contrario, a menos que pueda preverse una sucesión indefinida de gobernantes perfectos, nuestra república ideal tendría una inevitable fecha de muerte. Y, por tanto, dejaría de ser un ideal². A su vez, la presencia casi indispensable del viaje hace a la retórica de la exposición descriptiva de la utopía, cimentando su verosimilitud, remarcando su insularidad (o, al menos, su aislamiento) y/o su efecto irónico o satírico.

² Retomaremos esta idea más adelante, a propósito de *Omníbona*.

Trousseau lleva a cabo un interesante índice de características que determinan la utopía: la insularidad (asociada con el viaje³), el desprecio a los bienes en exceso y al dinero en particular, la regularidad y previsibilidad (o bien, la norma invariable), la falta de evolución de la sociedad (la idea de transformación social sería incompatible con el mundo ideal, ya que lo perfecto no debería cambiar), requiere de una figura más que humana para su fundación, se basa en una economía colectiva (y muchas veces, comunista). Y todo esto se sustenta en una base pedagógica fuerte (Trousseau, 1995, 43-49).

Es fácil comprobar que solo algunas veces en las obras utópicas convergen todas estas características, aunque la insularidad, combinada con la retórica del viaje, la ausencia de cambio y la figura más que humana como líder parecerían ser las más invariables. Y esto es porque son las que convierten a la utopía en una mónada. Las otras, en rigor, constituyen “lecturas”, frecuentemente en espejo, de un “aquí y ahora” histórico y político en crisis (o que al menos el autor considera en crisis). Una “gramática de lo utópico” de base moriana parecería condensarse en tres reglas básicas:

- Accesibilidad muy restringida: solo a unos pocos elegidos se les permitirá el encuentro con la república ideal. De ahí la importancia de la retórica del viaje y, muchas veces, de las figuras del guía y del narrador-testigo.
- Construcción especular: el ideal es lo real espejado. Un “Otro” que es “el Mismo”, con un espacio de experiencias compartido lo suficientemente amplio para que lo real pueda adquirir el ideal como horizonte de expectativas (aun cuando estas queden fuera de todo horizonte de lo posible). El efecto satírico o irónico, de existir, dependerá en gran medida de esta construcción especular. Es evidente la centralidad del receptor, cómo el autor lo concibe, qué enciclopedia le adjudica, y cuánto de ella le transmitirá entre líneas en la misma ficción.
- El Ideal (o el anti-ideal, en el caso de la distopía) debe ser producto de un sistema. O, expresado de otro modo, existe un país ideal porque existe un sistema ideal. El utopista deberá describir este sistema lo más detalladamente posible. Bien puede ser una lógica comunista atea o cristiana, o bien una sociedad hipercapitalista, casta, católica, evangélica o libertina. Pero debe ser coherente y sistemática.

No sorprende, entonces, que, si bien tardíamente, *Utopía* haya dejado de ser solo un libro para ser todo un paradigma. Capa tras capa, los utopistas más ambiciosos, cuando describen su sociedad, compendian la *Abundantia*, la *Naturalia*, la *Moralia* y el *Millenium*, subordinándolas a un sistema (que, hasta el siglo XIX con el *Falansterio* de Charles Fourier, fue cerrado). Las piedras de esta construcción histórica son mitos. De ahí la multiplicidad de sus modelos. Un utopista los ensamblará con la legislación (Moro), con la astrología (Campanella) o con la ciencia (Bacon). En las tres utopías españolas que recorreremos veremos un esquema curiosamente similar a este, pero con un elemento omnipresente, que determina a los otros: el catolicismo.

³ Vita Fortunati analiza la relación entre literatura utópica y literatura de viajes de manera muy detallada, resaltando el rol fundamental de este vínculo para dar verosimilitud al relato utópico en sí (Fortunati, 2001).

***Omníbona*: utopismo católico y didáctico**

No es nuestro propósito hacer un *racconto* de todas las utopías españolas, pero, como para evidenciar el aspecto más bien fragmentario y parcial de su surgimiento, y por eso mismo, la soledad y singularidad de *Omníbona*, podemos afirmar que en el siglo XVI encontramos en España solo obras con rasgos utópicos parciales: los capítulos XXXI-XXXII del *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528), de Antonio de Guevara (1480-1545), el Libro II del *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528) de Alfonso de Valdés (1490-1532), y sobre todo el anónimo *Viaje de Turquía* (compuesto entre el 1556 y 1558).

Omníbona podría considerarse una obra utópica, aun cuando no proponga un sistema integral en sí, sino un boceto de ideas (algunas originales y hasta maravillosas, otras, muy marcadas por el contexto histórico, como un análisis de cómo reorganizar la Inquisición). Apenas se menciona el viaje (parecería que este lugar maravilloso está muy cerca), prácticamente no hay otredad, porque este país es una España ajustada a otro devenir político, más prudente. Y todo el peso de lo utópico está en el rey Prudenciano, que más que un gran legislador, es un monarca absoluto ideal, en cierto modo similar a la figura que propone Dante Alighieri en *Monarchia*: el gobernante capaz de integrar la política con la fe, manteniendo a la vez ambas esferas con cierta independencia⁴. En realidad, esta obra es un texto pedagógico con un narratario específico: el heredero de la corona española. Más que una estructura de una república ideal es la descripción del gobernante ideal, y en particular, de sus decisiones políticas.

El primer problema que encontramos en esta obra es genético. El texto, anónimo, fue hallado con el título explícito de *Regimiento de príncipes*⁵. Se trata del manuscrito 9/2218 de la Real Academia de Historia. Víctor Lillo Castañ, al trazar el estado de la cuestión, propone que su composición data de alrededor de la década de 1540 (2017, 9). Lo cierto es que es la primera utopía escrita en español, y la primera en el mundo en lengua vulgar. Más allá de sus limitaciones dentro de lo que podríamos denominar “el imaginario utópico”, esta primacía la distingue. Pero aquí es preciso tener en cuenta un elemento central de toda utopía: el receptor. Así como Tomás Moro escribió pensando en un entorno académico, el anónimo autor de *Omníbona* lo hace, en cambio, con una imagen totalmente distinta y, además, individual: la primera utopía española fue escrita para la lectura de un solo hombre: Carlos de Austria, hijo de Felipe II (1545-1568)⁶. Este dato tan preciso se obtuvo de una nota hallada entre las hojas del manuscrito. El texto fue descubierto en 1813, por Juan Antonio Llorente, quien no se detuvo en sus aspectos utópicos sino en el contenido del Libro XII, dedicado a las reformas que debería llevar a cabo el futuro monarca en la Inquisición. Observa Lillo Castañ que el tratamiento en la dedicatoria se refiere a “su alteza” y no a su “majestad”, y sobre esta

⁴ Es la famosa doctrina de “Los dos soles”, que Dante expone en su libro. Para ampliar, sugerimos nuestro trabajo anterior “*Monarchia* o la búsqueda de una integración político-teológica” (Del Percio, 2015, 121-128)

⁵ La etimología de “regimiento” apunta a una pedagogía: de la misma raíz que *rex, regis*, proviene *regere*: regir, gobernar, de donde *reger* y luego *regir* (documentado en 1350, en época de Alfonso XI) y Regimiento, modo de regir (Corominas, 1997a, 901). Por tanto, sería “De cómo deben gobernar los príncipes”.

⁶ No hay que descartar que fuera escrita para Felipe III, aunque las hipótesis de datación de la obra habiliten más la otra lectura.

base Llorente creyó en un primer momento que se refería a Carlos V, antes de que el monarca instituyera este último título (2017, 12). Menéndez y Pelayo hace una vaga referencia al manuscrito, y lo vinculó con otro tratado escrito para la enseñanza de príncipes, el *Libro auro de Marco Aurelio* (1528) de Antonio de Guevara (Lillo Castañ, 2017, 13). Para un estudio de la obra en sí como utopía o proto-utopía habrá que esperar hasta 1984, cuando el historiador Miguel Avilés publique un artículo en donde encuadrará la obra dentro del género utópico. Avilés estima su composición durante los últimos años del reinado de Felipe II. Sin muchos datos concretos, Avilés estima que existen en el texto referencias a la Contrarreforma que habilitarían esta suposición (Lillo Castañ, 2017, 15). Joseph Pérez sostiene, en cambio, y también a partir de indicios indirectos (el Libro IX, que parece retomar ideas de Fray Bartolomé de las Casas), que fue escrita alrededor del 1550 (Pérez, 1985, 191-192, n.1). Reforzaría esta hipótesis el hecho de que en una obra profundamente religiosa como esta no se haga referencia al Concilio de Trento (1545-1563). En otro artículo, Avilés destaca la posible influencia de un libro de espiritualidad de la época, el *Spill de la vida religiosa* (1515), de donde el ignoto autor habría tomado el nombre de nuestro guía hacia Omníbona, *Amor de Dos Grados*, conjunción de dos personajes del *Spill*, *Amor-de-Dios* y *Amor-del-Prójimo*. Esta presencia de lo religioso, incluso místico, Avilés la explica como un primer paso en el desarrollo de la literatura utópica en España, que habría evolucionado desde “la crónica militar de tierra de infieles, orientada a la conquista de Tierra Santa, al relato de viajes imaginarios de carácter místico y, de ahí, al viaje imaginario a mundos utópicos” (Avilés, 1982, 47). La hipótesis de Avilés es digna de ser tenida en cuenta, ya que la fe religiosa es un elemento central de todo nuestro corpus. Y sería muy difícil no encontrar la religión (y la católica, en particular) en esta forma del imaginario español. También, habilitaría a repensar incluso el influjo (directo o indirecto) que los místicos españoles del siglo XVI podrían haber tenido sobre la literatura política de la península.

En definitiva, el anónimo autor de *Omníbona* fue sin duda un intelectual católico. Uno de los maestros de Felipe II y de su hijo, Carlos de Austria, Honorato Juan Tristull (1507-1566), quien fue discípulo de Luis Vives en la universidad de Lovaina, encarnaría perfectamente el perfil del arquitecto de esta utopía, aun cuando en el manuscrito no habría referencias al erasmismo, que él conocía en detalle, pero sí una actitud humanista armónica con el catolicismo⁷. De todos modos, siempre estamos ante conjeturas verosímiles, pero al menos por ahora, improbables.

Más allá de las suposiciones que se podrían elaborar sobre el autor, el problema central es en qué medida *Omníbona* puede considerarse una utopía. Hay en ella un proto-comunismo cristiano, un férreo programa educativo, una concepción muy clara de cómo debería organizarse la vida religiosa desde la estructura política civil y la Inquisición (que perdería muchísimo poder). Si nos remitimos a la definición de Trousson, se plantearía como una sociedad mucho mejor, más justa, donde no existe el ocio y el vicio está castigado con dureza. Y una gran figura política actúa de ordenadora. El problema es que el “sistema” de esta utopía está apenas bosquejado, y

⁷ Es probable también que este silencio sobre las ideas de Erasmo se origine en las críticas que sufrían sus obras, por aquel entonces prohibidas inclusive en Lovaina.

parecería depender mucho más de un gobernante perfecto antes que de una organización eficaz. Podríamos definirla como una utopía de monarquía absoluta (lo cual, en el contexto, parecería justificado), con lo cual, más que plantear cierta ironía (frecuente en las utopías), implicaría un refuerzo ideológico notable. Si nos remitimos a las tres reglas de la gramática utópica, solo la segunda (la construcción especular) se cumpliría. El viaje tendría una función muy secundaria (primera regla). Y el sistema, como veremos, no es tal, sino que el orden se basa casi exclusivamente en la sabiduría del rey Prudenciano (tercera regla). Esto último, con toda seguridad, deriva de cómo concibió el autor a su receptor, a quien, junto con la crítica, supondremos Carlos de Austria. El devenir de la historia del príncipe parecería indicar que, de haber leído el texto, no hizo buen uso de él.

Si una obra se propone como *exemplum* de “todo bien”, no podría tener ni menos ni más que doce partes. El cosmos, cifrado en la docena, es abordado desde todos los aspectos que el ignoto autor consideró esenciales para integrar la complejidad de la vida social, religiosa y política. El narrador, Caminante Curioso (nombre evidentemente alegórico), se propone encontrar un reino regido por el mensaje de Cristo (observemos su conexión con el *Millenium*). En su viaje, apenas descrito, encuentra a Amor de Dos Grados, quien le explica que existe el reino de la Verdad, gobernado por el rey Prudenciano. Así como en *Utopía* Rafael Hitlodeo describe una sola ciudad, Amor de Dos Grados describirá a Omníbona, la capital del reino. Para comprender el espíritu de la obra, basta esta cita, quizás más propia de un libro medieval que del Renacimiento:

Y es la causa que las cosas de Dios, antes que se prueben, parece que ponen hastío, y después que se gustan dan mucha alegría. Y las cosas del mundo, muy al revés: que, cuando se desean, pensamos que, en alcanzándolas, tenemos contento, y cuando las poseemos dan mucho trabajo y desabrimiento y con ellas tenemos muy gran descontento. Porque en las cosas de Dios hallamos muy mayores bienes de los que pensábamos y en las cosas del mundo no hallamos el bien que pensábamos, y por esto nos dan muy gran descontento. (*Omníbona*, 2017, 78)

Desde Tomás Moro, el rechazo de los bienes, del dinero y de los lujos es, como ya observó Trousson, un precepto básico de las utopías clásicas, y esta actitud gravita sobre los doce libros, que se articulan con temas muy variados, pero todos remiten al “aquí y ahora” de la España de entonces. Pero mientras que esta sobriedad material en otros autores suele ser producto de una evolución natural y lógica para el bien común, en este caso proviene de la aplicación del cristianismo más puro.

El Libro I actúa como Proemio, al describir el encuentro entre el Caminante Curioso y Amor de Dos Grados y, a través de él, el descubrimiento de Omníbona. Hay muy poca descripción de la peripecia del viaje, rasgo infrecuente en las utopías, que en sí emplean este recurso para construir la verosimilitud del relato. Pero sin duda el objetivo pedagógico del texto lo haría innecesario: se trata de lograr el mejor *exemplum* de una regla de gobierno, y no una más eficaz y seductora *mirabilia*. Por tanto, no deberíamos ver esta carencia como una falla o limitación de la propuesta, sino como un muy rápido desarrollo del núcleo descriptivo propio del género epidíctico.

Los once libros restantes desarrollan temas variados, de los cuales no están ausentes la economía, el comercio y la defensa. La educación y la organización de la Iglesia constituyen el núcleo más importante, y al que están subordinados todos los demás. Luego de que en el Libro II se elogie la importancia de la educación para una sociedad ideal, y que el Libro III destaque la sabiduría del gobernante, encarnada en el rey Prudenciano, el Libro IV desarrolla una muy detallada descripción de la política educativa, con particular énfasis en los aspectos de la fe católica. La estructura curricular debe mucho al *trivium* y *cuatrivium* medievales: gramática, teología, latín y filosofía moral. Se exige la lectura de autores como Lorenzo Valla (1406-1457), conocido en su tiempo por su demostración de la falsificación del documento de la Donación de Constantino. Esta elección, que *a priori* podría parecer insólita en una obra muy religiosa, remarca en realidad el peso de los emperadores por sobre el poder de Roma, en línea con *De Monarchia* de Dante⁸. Las clases se describen con riguroso detalle en el Libro V, con una idea de avanzada para la época: la inclusión de las mujeres en la educación superior. Uno de los argumentos para esta novedosa iniciativa es expresado por el propio rey Prudenciano: las cátedras y ejercicios espirituales lograban que no hubiera mujeres públicas (cuyo control y eventual castigo es mencionado de manera casi obsesiva en el libro). Estas clases se dictan en la Casa de Minerva (*Omnibona*, 2011, 187 y sigs.), descrita con gran énfasis en lo material, de manera similar a un convento.

Mientras que el Libro VI se ocupa de la Justicia, del Derecho y del sistema carcelario, en donde se subordina lo individual a lo colectivo⁹, el VII se ocupa de las disposiciones para la defensa, cuya organización recuerda a la estructura de la Compañía de Jesús. Los soldados, para ser mejores, deben escuchar misa todos los días, confesarse y comulgar al menos una vez al mes (2011, 250). Serían soldados sin vicios, incapaces de mentir, y no podrían jugar juegos de azar fuera de los días festivos, lo cual, bien podría ser lo más utópico de este libro, considerando el espíritu militar de entonces. Curiosamente insertado en este pasaje (cap. CCIII), hay una muy interesante admisión del matrimonio dentro del ámbito eclesiástico, y que merece ser citada:

Que es muy gran bien, y se escusan muchos pecados mortales, que los caballeros freiles professos se puedan casar, y que sean obligados a guardar castidad conjugal; y si no la guardaren, que los penen la primera y segunda vez, y a la tercera pierdan el estado. (*Omnibona*, 2011, 276)

El Libro VIII plantea el rechazo parcial al dinero, y la eliminación de toda aduana interna, tema que volvía muy difícil la economía española de entonces, ya en una crisis de la que el flujo de riquezas de América era a la vez en parte responsable, y en parte, atenuante. Y el Nuevo Mundo está muy presente en el libro siguiente. El IX describe

⁸ Pero también fue muy importante el aporte de Valla a la filología bíblica, en particular sus comentarios al *Nuevo Testamento*, fuente de referencia de humanistas posteriores (y, significativamente, contemporáneos del desconocido autor de *Omnibona*) como Erasmo de Rotterdam.

⁹ Como, por ejemplo, en el capítulo CLXIX: “Que es lícito que algunos reciban daño temporal por el provecho de toda la república, y que nos haze mucha honra quien nos quita las ganancias injustas, y que por todos los tesoros del mundo no se había de hazer ni permitir un solo pecado mortal” (2011, 235).

cómo debe actuar el rey al descubrir nuevas tierras y nuevos pueblos. Así, por un lado, se remarca la importancia de convertirlos al cristianismo (2011, 301) a la vez que se rechaza la conquista por medios militares.

Los últimos tres libros son, desde el punto de vista político, los más interesantes, ya que confrontan directamente con el poder terrenal de la iglesia en la España de entonces. El Libro X, complementado en el XI, enfatiza de manera muy categórica la no injerencia del poder eclesiástico en el poder terrenal, pues el mismo rey Prudenciano sostiene:

[c]uán gran bien es estar los obispos y perlados en sus obispados y prelacías, y cómo habían de procurar los reyes y señores de no ocupallos en otros cargos temporales y hazelles que residiesen con sus ovejas. y en cuánto habíamos de estimar los consejos y promesas de dios, y procurar de saber cómo se entienden y de qué manera se han de obrar, y reglar nuestras obras según dios nos lo enseña por su infinita misericordia. (*Omníbona*, 2011, 333)

La elección del décimo libro para este planteo posiblemente estuvo dictada por la importancia que el autor otorgó al tema, como si la unidad (propia del $10=1+0=1$) de toda la estructura del Reino de la Verdad residiera en esta separación. En perfecta línea con esta idea, el Libro XII trata sobre cómo debería reorganizarse la Inquisición:

[el] rey Prudenciano procuró en su reino que se reformasen las cosas de la Inquisición según los mandamientos de Dios y de la Iglesia romana y según la orden del derecho divino y humano; que los presos de la Inquisición oyan misa los domingos y fiestas, por lo menos, y que se confiesen por cuaresma y comulguen por pascua de flores de necesidad y cuando los relajaren al brazo seglar, si quieren morir como cristianos; y que les den los nombres de los testigos y que los conozcan y los vean jurar; y puedan tomar los procuradores y abogados que quisieren, y consultar con ellos sus negocios y ser visitados de sus parientes y amigos; y en fin, que se traten los negocios de la santa Inquisición como las otras causas criminales, eclesiásticas y seglares. y de dónde se pagaban los gastos de la Inquisición, sin costa del fisco. y qué forma tuvo para que de su reino se desarraigasen las heregías y errores. (*Omníbona*, 2011, 377)

En otras palabras, esto implicaba restarle un poder inmenso al Santo Oficio, regularlo y, sobre todo, humanizarlo. Una propuesta tan audaz como idealista en la España de mediados del siglo XVI. Y así como el secreto autor de este feliz *Reino de la Verdad* concibe una propuesta que en el texto parece armónica entre la praxis política y la religión católica, su mismo anonimato es síntoma de su imposibilidad no ya práctica, sino incluso teórica. El horizonte de expectativas y el espacio de experiencias que despliega esta obra no se entrecruzan con el horizonte de posibilidades para su recepción. La distancia entre España y *Omníbona* es voluble, tan cerca y tan lejos. El viaje que las une, aunque sea un breve recorrido a caballo, era entonces impracticable.

El *Somnium*, de Maldonado, utopía lunar y utopía real en el siglo XVI

El vínculo entre el viaje y la utopía suele ser tan estrecho que, casi siempre, es preciso analizarlos en su conjunto. De hecho, el desarrollo del viaje mismo, su objetivo (que en general es mucho menos ambicioso que encontrar el Paraíso en la Tierra) y sus peripecias no deben separarse de la descripción del reino utópico. En *Omníbona*, como

observamos, el viaje es casi inexistente, y ese país maravilloso podría estar aquí, muy cerca. Todo lo contrario sucede con el *Somnium* (1532) de Juan Maldonado (1482-1554), discípulo de Juan de Nebrija y admirador de Erasmo de Rotterdam¹⁰. La obra fue publicada en latín como *Maldonati quaedam opuscula nunc primum in lucem edita* en 1541¹¹. Se trata de un texto muy breve, pero en el que podemos rastrear fuentes muy distintas: las crónicas de los viajes al Nuevo Mundo, fuentes históricas y geográficas, y obras de pura imaginación, como el *Orlando Furioso* (1516, el mismo año de la publicación de *Utopía*), de Ludovico Ariosto o la *Hipnoteromachia Poliphili* (1499), atribuida a Francesco Colonna¹². Esta conjunción se produce dentro de un *somnium fictum*, el sueño como recurso literario, y en este caso puntual, un *somnium fictum in nusquam*, un itinerario onírico literario cuyo destino es un lugar que no existe: una utopía.

Es importante que nos detengamos en la elección del recurso del viaje onírico que hace el autor. Marco Hagge resume el concepto de manera elocuente: “Se il sonno rappresenta una ‘piccola morte quotidiana’, il sogno si pone come mediatore con l’ignoto” (Hagge, 1986, 28)¹³. Y lo ignoto, lo desconocido que se develará, en este caso, serán las regiones utópicas: la república lunar y América. Lo significativo, además, es que el sueño y el viaje a la luna eran toda una novedad en España, y algunos autores incluso sostienen que el *Somnium* de Maldonado debería ser considerado el primer antecedente de un texto de ciencia ficción¹⁴.

Si apuntamos al carácter de *fictum*, el soñar es, según Teun van Dijk, un “creador de mundos” (van Dijk, 1998, 34). Un mundo asimilable al mito y a la profecía, visible y a la vez ignoto, con su lógica propia y por tanto refractario a toda crítica racional. Lo que se describa allí no es real ni irreal, sino una realidad “otra”. La retórica del viaje onírico parece, así, más que apropiada para el relato utópico: el “ou-topos” coincide con el “oniro-topos”. Incluso un científico como Johannes Kepler incursionó en este singular modo de narración con su *Somnium* (1634): inmerso en un sueño, el protagonista encuentra un manuscrito en donde se relata cómo un hombre llegó a la Luna gracias a las artes mágicas de su madre, para que allí le fueran revelados los secretos astronómicos. Como vemos, lo que podríamos llamar el “programa narrativo” del *somnium fictum* implica un proceso de revelación de lo oculto. Miguel Avilés sostiene que el espacio propio de los sueños ficticios es el de las contraideologías, ya que aparecen configuradas en él ideologías diversas de las concluidas por el sistema

¹⁰ Observemos que sería anterior a *Omnibona*, aunque, como veremos, aún carente de la sistematización indispensable de una utopía.

¹¹ El texto original en latín es accesible a través del siguiente link: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/45020/BG-18141.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

¹² El *Somnium fictum* ha tenido grandes continuadores incluso en el siglo XX: Olaf Stapledon en su *Starmaker* (1937), o H.P. Lovecraft en su ciclo de viajes oníricos de Randolph Carter (1920). El propio Jorge Luis Borges transitará el género con su “Utopía de un hombre que está cansado” (1975).

¹³ “Si el dormir representa una ‘pequeña muerte’, el sueño se presenta como mediador con lo ignoto.” (mi traducción)

¹⁴ Más allá de los anacronismos, autores como García Valdés discuten el caso de un *Somnium* más famoso, el de Johannes Kepler (1634), un siglo posterior al de Maldonado, y que es considerado por autores clásicos de ciencia ficción como Isaac Asimov o Carl Sagan el primer ancestro del género (García Valdés, 2020).

dominante (Avilés, 1981, 60). Esta idea implica que, en nuestras tres reglas del relato utópico, la primera (el viaje) habilite y refuerce el desarrollo de la segunda (la construcción especular). Además, ¿por qué la luna? Recordemos que, en el célebre episodio del viaje de Astolfo, escudero de Orlando, a nuestro satélite (*Orlando Furioso*, canto XXXIV), su misión es recuperar el cerebro del caballero a quien sirve y que ha perdido al enamorarse. Desde esta lógica, la luna es el territorio donde está exiliada la razón, mientras que aquí en la tierra solo queda la locura. Juan Maldonado parece haber tomado esta idea, que no deja de ser, también, una sátira. En este juego entre razón y locura, encontramos la huella de Erasmo de Rotterdam, leído y admirado por Maldonado.

El autor, al igual que muchos utopistas, fue un hombre intelectualmente comprometido con la realidad política y social española de entonces. Presbítero de Cuenca vinculado con grupos de intelectuales eclesiásticos y de la burguesía de entonces, su prosa fue muy novedosa en la España de entonces. Entre sus obras, quizás la más famosa es su *De Motu Hispaniae* (1524), en donde describe, a partir del modelo del diálogo socrático, la revuelta de los comuneros en Castilla¹⁵. El *Somnium*, texto muy breve, es posterior, y fue compuesto a partir de una influencia muy notoria del *Somnium Scipionis* de Cicerón. Como ya describimos, consta de dos partes¹⁶. En la primera, Maldonado duerme y en sueños aparece el alma de una mujer, María de Rojas (mujer real y personaje literario a la vez), que lo conduce a la luna. En la vida real, ella pertenecía a una familia con fuertes lazos con el autor. Pero difícilmente esta presencia se limite a un interés especial por homenajearla. La presencia de la guía femenina es significativa *per se*, ya en el plano simbólico del ánima (en cierto modo, una Beatrice dantesca), ya en la misma simbología lunar. Esto es, una aproximación a la verdad desde una lógica no dictada por el animus, por la razón, sino esencialmente poética y vivencial. Remedios Morán Martín señala un dato muy interesante: 1532 fue el año del pasaje del cometa Halley, la noche del 14 al 15 de octubre (Morán Martín, 2019, 494). En el prólogo del *Somnium*, el narrador sale del claustro donde impartía clases a sus alumnas (un entorno femenino) para contemplar el cometa, y recuerda todas las virtudes de María de Rojas, quien se le aparecerá con un vestido brillante que lo hará dudar sobre si se trata de una diosa o solo una mujer. Es claro aquí el *topos* de la mujer-ángel, la única capaz de guiar al hombre hacia otro plano de existencia.

La superficie lunar está descrita como un rostro, con “ojo” y “nariz”, que son las zonas habitables. El rostro en sí, que rodea lo habitado, es un mar que refleja la luz solar hacia la Tierra. Por tanto, nuestra luz nocturna es un sol espejado. Hay campos verdes y huertos muy productivos, similares a los de nuestro planeta, pero mejor ordenados y dispuestos. La explicación que da María de Rojas es simple, y en línea con el pensamiento comunero: la razón del orden, pulcritud y abundancia de los campos no es otra que el hecho de ser cultivados por hombres libres e iguales, no por siervos. La

¹⁵ El grupo de los Comuneros estaba influido por la lectura de *Utopía*, de Moro, y buscaba importantes reformas económicas y fiscales. Protagonizó una revuelta entre los años 1520 y 1521, que fue sangrientamente reprimida.

¹⁶ Casi no hay antecedentes del empleo del sueño como parte de una retórica política, aunque será muy frecuente en el Barroco. No obstante, en 1588, un autor desconocido escribirá el *Sueño de la ciudad en ruinas*, una alegoría de la catástrofe de la Armada Invencible.

servidumbre es descripta como uno de los mayores males del mundo. Y el origen de este mal no puede ser otro que el dinero.

La dama-ángel lo conduce a una ciudad lunar, rodeada de siete murallas y un río. La simbología es clara: el Paraíso Terrenal en clave de ciudad-jardín, una visión típicamente medieval. Las casas en torno a la plaza son idénticas y simétricas (concepción recurrente en las utopías renacentistas, tanto literarias como arquitectónicas, como la famosa *Sforzinda*, proyecto de ciudad ideal de Antonio Averlino de 1465). La construcción evoca a la Jerusalén Celeste (como más tarde hará Tommaso Campanella en *La città del Sole*): el templo se ubica en una posición central, y su geometría es perfecta. La vida de sus habitantes, ordenada en una suerte de estructura comunista, recuerda al proyecto económico y social de los Comuneros, aunque no la explicita de manera sistemática.

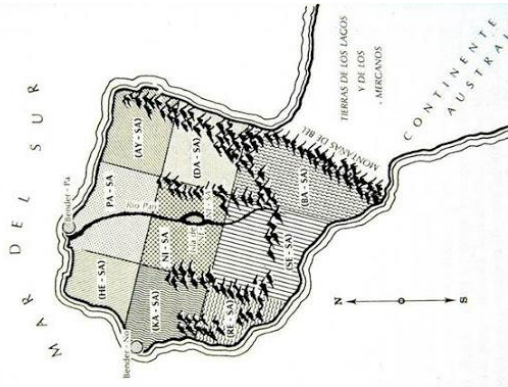
Pero el autor juzgó sabiamente la necesidad del contraste. María de Rojas le explica que esta maravilla es también posible en la Tierra. La luna tendrá su espejo en América. Y lo lleva de regreso a la Tierra, en donde visitará una ciudad del Nuevo Mundo que se ha evangelizado, pero sin absorber la corrupción e injusticias europeas. Sus habitantes son cristianos nuevos. Pero sus evangelizadores, luego de convertirlos, se asesinan entre sí, víctimas de una misma ambición de riquezas. Una vez más, la fe como elemento central, y el recurso de la otredad le sirve al autor para criticar el modo de vida español, dejando al mismo tiempo intacta la cuestión de la fe católica, pero a la vez abriéndola a nuevas experiencias que rechazan la falsa moral. Su interlocutor, un anciano, le explica que no existen la avaricia, ni la lujuria, ni la mentira. Y que el amor es, en cierto modo libre, ya que nadie debería ver maldad en el besarse o el abrazarse. Desde la perspectiva de Avilés y de Davis, aquí encontramos la *Abundantia*, la *Naturalia* y la *Moralia*, profundamente entrelazados, y si bien el *Millenium* no está presente de manera explícita, la figura de la mujer-ángel en cierto modo cumple el doble rol de guía, la que le mostrará las maravillas, pero también la de figura “más que humana”. Y aunque no hay una descripción de un sistema que integre todos los elementos, lo que la hubiera aproximado a una utopía en el sentido pleno y moriano del término, está presente al menos una ideología estructurante.

Obra breve y aún carente de la exposición de un sistema integrado, el *Somnium* emplea la utopía como doble recurso, al confrontar dos repúblicas ideales entre sí, que constituyen otras tantas esferas de perfección: material y social, por un lado, y espiritual y social, por el otro. Que el viaje maravilloso concluya en América, *topos* real, es signo, a su vez, de que el autor no juzga imposible la transformación que España necesita con urgencia. La ironía, si bien presente, se abre a la necesidad de creer. El territorio de los sueños puede ser, él también, un lugar digno de imitar.

Sinapia, España en clave de Terra Australis Incognita

Lejos de sentenciar y de solo señalar los caminos correctos, o de explorar paisajes oníricos, *Sinapia*, una obra más bien tardía dentro del campo de las utopías europeas de aquel entonces (Stelio Cro estima su composición entre 1682 y 1685, pero es tema de debate, como veremos), se propone no solo elaborar un sofisticado sistema de

organización social sino también leer a España en clave de sátira. Es regresar al sentido original de la utopía moriana, en donde el “ou-topos” es el reverso del propio país. Y en este caso, de la misma península. Sinapia, anagrama de Ispania, posee una ubicación geográfica en las antípodas del reino español, y, además, orientada de manera inversa (tanto en el eje norte-sur como en el este-oeste). En el siguiente mapa, dibujado por Miguel Avilés, se vuelve evidente la inversión geográfica de la península:



Fuente de la imagen: (Galera Andreu, 2011, 31)

Pero además Sinapia significa “mostaza” (Corominas, 1997b, 505), derivado del latín *Sinapi*, y este del griego *sinapi*, y su uso está perfectamente documentado en la época. Dicho de otro modo, *Sinapia* le da un “condimento especial” a su confrontación con la España de entonces. Dos sentidos de lectura que convergen: la construcción del ideal es la sátira de lo real. El lugar común de considerar a la literatura española de entonces como “un retablo de preocupaciones del aquí y ahora con un desdén hacia imaginarias construcciones en el espacio y en el tiempo” (Galera Andreu, 2011, 11) esconde una interesante evidencia: el imaginario utópico “siempre” se preocupa del “aquí y ahora”, solo que el aquí es transformado en “ou-topos” (un no-aquí que deviene imagen especular, invertida), mientras que el ahora es bifronte: es el mismo presente pero también es un futuro deseado que en “otro lugar” transcurre en nuestro presente. Lo que sí tiene de particular esta utopía es su sustrato no ya cristiano sino católico (como ya hemos visto en *Omnibona* y en el *Somnium*). Y es la fe, como contenido explícito de *Sinapia*, la que vincula el elemento fantástico de la obra utópica con el realismo propio de la estructura jerárquica y política de la Iglesia, y le otorga características únicas. Basta comparar estas utopías con las inglesas, italianas o francesas anteriores o del mismo período, en donde muchas veces los autores construyen sus repúblicas ideales purgadas de todo elemento y rasgo vinculado con la revelación¹⁷. Raymond Trousson la considera como la “única utopía sistemática nacida en España” (1995, 9)¹⁸. Lo interesante del comentario del investigador belga es que cierra una disquisición sobre los límites de lo que podría considerarse “una obra utópica” en el Renacimiento. Es el “sistema” imaginario lo que termina definiéndola como una utopía de tipo moriano, donde cada aspecto ha sido pensado desde una perspectiva racional, política y científica

¹⁷ Solo a modo de ejemplo, *La Città del Sole*, de Campanella, se desarrolla en la isla de Ceilán, y su sociedad ideal adquiere valores morales similares a los cristianos sin necesidad de la Revelación.

¹⁸ El descubrimiento, años después, de *Omnibona*, desencadenó el debate acerca de cuál de ellas debe ser considerada la primera.

para la construcción de su arquitectura social. De nuestro corpus, es la única que cumple con los tres elementos de la gramática que propusimos: la retórica del viaje, la construcción especular y la sistematicidad. Por lo que podemos descartar otras obras algo anteriores que en rigor pertenecen al campo de la *Abundantia*, el *Milenarismo* o *Naturalia*, dentro de las cuales se ubican varios episodios del *Quijote*. En un trabajo anterior (Del Percio, 2004) planteamos que, en la famosa entronización de Sancho como gobernador de la ínsula (capítulo XLVIII), es visible la presencia de una restauración de un orden anterior, pre-político, más cercano a la Edad Dorada. Pero se trata de una parodia, porque ese mundo ideal es una simple fantasía, un juego destinado a perpetuar la realidad de un sistema político indiferente y aislado de las vivencias y padecimientos del pueblo.

El ejemplo de Sancho, de todos modos, explica esta significativa obsesión por el ideal contrapuesto a un “aquí y ahora” muy enfatizado. Estamos en el campo de representaciones propio de la sátira. Con respecto a este género, Marco Antonio Coronel Ramos, a partir de la noción de género que establece Northrop Frye, y de la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín, sostiene que:

[L]a sátira se explica como un género con carácter simbólico que tiene como cometido censurar los vicios sociales. La tendencia a lo grotesco que la define cumpliría la función de sostener dicho mundo simbólico, mientras que la ironía, otra de sus características más constantes, sería el espejo literario que refleja la realidad. La sátira se explicaría, en síntesis, como una distorsión de la realidad a través de una ficción en la que, por analogía, se puede reconocer dicha realidad. (Coronel Ramos, 2002, 13)

Esta definición de sátira nos permitiría emparentarla perfectamente con la utopía clásica de tipo moriano, y con *Sinapia* en particular. La posición invertida y contrapuesta con España, la misma forma y conformación geográfica al revés de la península Bireia (anagrama de Iberia), los nombres de sus vecinos (los Lagos, por “Galos” y los Merganos, por “Germanos”), y su carácter antipódico, son signos evidentes para establecer esta analogía. A esto se suma la composición étnica de esta utopía, conformada por cristianos persas, chinos, peruanos y malayos. En otras palabras, todos grupos no europeos.

La identidad del autor de *Sinapia* es un enigma. El manuscrito fue descubierto en 1975 en los archivos que pertenecieron al ministro de la época de la Ilustración conde Pedro Rodríguez de Campomanes y Pérez Sorriba (1723-1802)¹⁹. Junto con este texto, se encontraron otros tres manuscritos más con la misma caligrafía y sin firma, presumiblemente del mismo autor. Uno de ellos está inconcluso y se titula *Discurso de la educación*, con anotaciones tomadas del *Journal des Sçavans* del año 1682. Todos los manuscritos revelan a una persona dotada de gran erudición científica, y del propio texto de *Sinapia* es posible deducir una concepción “newtoniana”, es decir, mecanicista, pero a la vez “humanista” de los procesos económicos. Sabemos que el conde de Campomanes fue lector de Hume y Spinoza, que conocía las teorías de Isaac Newton, y que entre sus obras firmadas hay considerables textos sobre el gran problema que

¹⁹ Ministro de Hacienda de Carlos III desde 1760, en 1789 fue depuesto de su cargo por Carlos IV, quien veía a su ministro como peligrosamente cercano a las ideas de la Revolución Francesa.

implicaba llevar a la economía española de entonces, básicamente rural y muy atrasada tecnológicamente, hacia un desarrollo industrial. De 1774 es su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, y de 1775 su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, además de al menos una docena de otros textos sobre economía y política educativa. El propietario del archivo era, entonces, un individuo poco común en el campo de la intelectualidad española de aquel entonces. Parece natural que se le atribuyera la autoría de *Sinapia* al conde de Campomanes, ya que esta república utópica es en gran medida un desarrollo ficcional de sus teorías económicas y educativas.

No obstante, persiste la controversia. Luego del descubrimiento del manuscrito por parte de Jorge Cejudo López (bibliotecario del archivo de Campomanes), el texto fue editado de manera independiente por dos investigadores: Stelio Cro, de la Universidad Mc Master (Canadá), y Miguel Avilés Fernández, catedrático español de Historia Moderna, quien se ha dedicado con particular interés al estudio de la literatura utópica española²⁰. Cro considera que es una obra de fines del siglo XVII, más precisamente, de 1682. Esta fecha surge de comparar la caligrafía del manuscrito con los otros hallados con él, en particular la traducción del *Journal de Sçavans* (primera revista científica europea, editada entre 1665 y 1792, con sucesivas reapariciones y cambio de nombres), que contenía, además, notas que en espíritu reflejaban el mismo sistema de valores descritos en *Sinapia*. Miguel Avilés, en cambio, adjudica la autoría al mismo conde de Campomanes, o a algún contemporáneo y conocido del conde, dada la similitud del pensamiento del ministro de Carlos III con esta utopía. La discusión sigue abierta, pero lo que sí es evidente, es que se trata de un autor imbuido del espíritu del Siglo de las Luces, ya por transitar la plenitud de dicha época (postura de Avilés) o por anticiparla de manera genial (postura de Cro). Las limitaciones del desarrollo de la Ilustración en España, restringida a un pequeño grupo de intelectuales, como el monje Benito Feijoo (1675-1764)²¹, incluso explicaría la no publicación de *Sinapia* y el anonimato de su autor. Roger Bartra, por su parte, fecha el manuscrito alrededor del año 1724, cuando abdica Felipe V (Bartra, 2018, 14). Esta postura también es sostenida por Pedro Galera Andreu, prologuista de la edición de Miguel Avilés, a partir de indicios indirectos, como son la descripción del parque de artillería de *Sinapia*, similar al del ejército español de aquellos años, y diferentes intertextualidades vinculadas, entre otros temas, al Islam (Galera Andreu, 2011, 24-29). De todos modos, son hipótesis.

Fuera quien fuese este enigmático autor, existe una referencia geográfica e histórica clara e inobjetable: la *Sinapia* fantástica coincide con la Tasmania real. *Sinapia* se encontraría, según el texto, en las coordenadas 40° de latitud sur y 190° de longitud este, mientras que la conocida isla de Oceanía, y que hoy pertenece a Australia, se encontraba, según los cálculos de su descubridor en 1643, el navegante holandés Abel Tasman (1603-1659) en 40° 50' y 191°, 41', respectivamente²². Esta elección hace del autor un gran conocedor de los viajes de exploración del siglo XVII, en búsqueda de la

²⁰ Que hayamos citado a este autor tantas veces en nuestro trabajo es un signo de su inmenso aporte al estudio de la utopía.

²¹ Dado el perfil de ese intelectual, el propio Feijoo bien podría haber sido el autor de *Sinapia*.

²² La ubicación, medida con los instrumentos actuales, de la isla de Tasmania es 42° Sur, 146° Este.

*Terra Australis Incognita*²³. Durante mucho tiempo, se creyó que este continente fantasma abarcaría todo el hemisferio sur, hasta el Ecuador. Los viajes de Vasco da Gama y Fernando de Magallanes restringieron sus límites, pero durante mucho tiempo la naturaleza de esta tierra fue fantástica. Y como tal, ideal receptora de todas las expectativas europeas. En 1568 Álvaro de Mendaña descubrió las islas Salomón, en el Pacífico. Y creyendo que constituía el borde exterior del gran continente, las bautizó con ese nombre, suponiendo además que allí encontraría las fabulosas minas del monarca hebreo. Asistimos entonces a un proceso similar al que se produjo en América, donde los exploradores asignaban muchas veces a sus descubrimientos nombres de tierras de fantasía de las leyendas y libros de caballería de entonces, pero más tardío. Pero el aura maravillosa que rodeaba a este continente no se desvanecería hasta bien entrado el siglo XIX²⁴.

El horizonte de expectativas europeo era, entonces, más que permeable a noticias fabulosas de esta parte del mundo, puesto que América ya había dado los suyos, y en parte se habían desvanecido. En este “sur del oriente” parecían conjugarse el esplendor oriental con el mundo salvaje. Este escenario, del cual el autor de *Sinapia* tenía sin duda un conocimiento profundo, era inmejorable para imaginar una utopía. Y el descubrimiento de Tasman debió parecerle una oportunidad, ya que España (y Madrid en particular) se encuentra a 40° de latitud norte, una posición especular con respecto a Tasmania tal como había sido medida entonces, a 40° de latitud sur.

La obra, muy breve, ya que el texto original tiene apenas 80 páginas, se divide en 33 capítulos. En cada uno de ellos el autor aborda un problema puntual. De manera muy minuciosa, plantea el descubrimiento y origen del relato en la Introducción, en donde, luego de mencionar los descubrimientos de Álvaro de Mendaña, el narrador explica que han llegado a él unos misteriosos apuntes del navegante Abel Tasman, traducidos del holandés al francés, y a los que traduce a su vez al español “a riesgo de que pase por novela” (Sinapia, 2011, 40), y en el cual:

[S]e da noticia de cierta república que, por su antigüedad, justificación y suma diversidad de lo que por acá se practica, no me ha parecido indigna de la curiosidad de mis paisanos. Fuera de que nos hace conocer que el ejercicio de la virtud cristiana es más a propósito para hacer una república floreciente y una nación dichosa que cuantas redomadas políticas enseñan Tácito o Machiavelli, o practican los europeos. (Sinapia, 2011, 39)

El recurso retórico del manuscrito revelado, que con habilidad empleó antes Cervantes en el *Quijote*, constituye una suerte de “garantía de verosimilitud” de la historia narrada, y es particularmente fructífero cuando se trata de un relato de viaje donde se explorará un mundo nuevo y desconocido. El narrador condena la praxis política de la época a la vez que ensalza las virtudes del buen sentido cristiano (en cierto

²³ Pasado ya el esplendor y el impulso de las exploraciones portuguesas y españolas de los siglos XV y XVI, durante los 200 años siguientes los viajes en busca de la *Terra Australis Incognita* tuvieron como protagonistas esencialmente a franceses, holandeses y británicos.

²⁴ Incluso en un autor tan tardío como Julio Verne (1828-1905) encontramos un muy inteligente empleo ficcional del “misterioso sur”, como por ejemplo en la novela de aventuras *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870).

modo, como en la ínsula de Sancho). Pero ese cristianismo no es otra cosa que la base de una estructura, y no la estructura en sí, lo que marca la diferencia fundamental con otras obras, como *Omníbona*, el *Somnium* o la restauración de la Edad Dorada que realiza el escudero de Don Quijote.

El segundo capítulo se ocupa de la descripción, muy minuciosa, de la geografía de la península Bireia: su ubicación, su perímetro (medido en leguas, 153 de largo y 150 de ancho) y sus accidentes geográficos, sin dejar de mencionar a los problemáticos vecinos de Sinapia, los Lagos y los Merganos. La capital, Ni-Sa (“lugar feliz”), se encuentra en medio del lago Ni, lo que remite quizás a la Tenochtitlán de los aztecas, a la propia geografía de Tasmania (con un lago en el centro del país), o a la propia España, Madrid, flanqueada por ríos y canales. En todo caso, Bireia también físicamente es una parodia de la península ibérica.

En la tercera parte el autor realiza un experimento antropológico: la descripción de sus habitantes. Cuatro etnias conforman Sinapia: persas, chinos, malayos y peruanos. Reinos de Asia y América dan vida juntos a un nuevo reino con el que Europa apenas puede soñar. Los peruanos serían “chinchas” (sic) que huían del Inca, mientras que los malayos, los primeros conquistadores de la península. Los chinos llegaron de la mano de un gran filósofo, Si-Ang, que había abrazado el cristianismo²⁵. Si-Ang huye de la tiranía Kieu, que toma el poder brutalmente²⁶. La clave de esta utopía es esta pluralidad armónica, cuyo legislador “más que humano” (como explica Trousson que suele ser el fundador de las utopías) fue el príncipe persa Sinap, un cristiano que huye de su tierra a causa de las persecuciones que lleva a cabo el emperador Sabur I²⁷. El rasgo común que une los cuatro núcleos fundacionales es la condición de aquel que ha debido huir de su hogar por motivos políticos. Sinapia es, entonces, un reino marcado por la necesidad mutua de construir un nuevo hogar luego del exilio. Persia aporta la fe, el elemento central de esta utopía, que se convierte en el articulador de todos los otros. China, la filosofía, que ya ha pasado por un tamiz cristianizante. El pensamiento oriental y la fe occidental se unen en una simbiosis productiva, que también refleja un dato: el autor de *Sinapia* fue, además de todo lo ya dicho sobre él, un entusiasta sinólogo y orientalista.

Los peruanos, en este contexto, son vistos como hombres que tienen muy incorporada la cultura del trabajo, de la obediencia y de la honradez (concepciones muy importantes en el mundo incaico). De menor cultura, sin embargo, se adaptarán rápidamente al modelo de nación que elaborarán Sinap y Si-Ang. Los malayos, en cambio, representan la idea del “buen salvaje”, que, con una adecuada educación y gobierno, se convertirán en hombres civilizados.

La idea de sistema está en la base de la elaboración de esta utopía, en cuanto es posible conciliar culturas extrañas entre sí y establecer objetivos comunes de desarrollo

²⁵ Miguel Avilés expone, en una nota al pie, su hipótesis de que detrás de este nombre se ocultaría un personaje histórico latino a quien el autor pretendió homenajear. Entre sus teorías, Si-Ang sería una referencia al filósofo romano Séneca. Suposición, quizás, inverificable (*Sinapia*, 2011, 45).

²⁶ Existe un poema de origen vietnamita, *La historia de Kieu* (1822), en donde China es la gran opresora. Si bien el poema es posterior a las más tardías fechas de composición de *Sinapia*, es probable que el autor conociera la leyenda previa, y se inspirase en ella.

²⁷ Sabur I, o Sabur al-Amiri es un personaje histórico (950-1022), solo que no gobernó en Irán sino en la península Ibérica (1013-1022). No obstante, su nombre parecería atestiguar un origen persa.

y convivencia. Pero este sistema se articula irónicamente con la cultura de referencia, la de España en particular. Pedro Galera Andreu lo destaca en su prólogo, cuando sostiene que es “la visión del ‘mundo del revés’ presente en Quevedo o Gracián [...] que actúa como espejo que devuelve la verdadera imagen” (2011, 15). Es un sistema irónico, no solo por su contenido sino sobre todo por su articulación, en buena medida similar al de *Utopía* de Moro.

La abundancia y la riqueza de la flora y la fauna de la península de Bireia, en donde se asienta nuestra república ideal, está acorde con la lógica de la *Abundantia*, pero sustentada por el trabajo. El catálogo de criaturas refleja una tierra y un mar sumamente fértiles y sabiamente aprovechados por sus habitantes. Esta sabiduría se corresponde con la organización social, una de las claves de Sinapia, descrita en los capítulos 6 al 21. Es decir, el autor dedica 16 capítulos, la mitad de la obra, a explicar con minucioso detalle la conformación de esta sociedad, regida por un estricto patrón numérico y combinatorio. La base del ideal está en esta lógica matemática.

Nueve provincias constituyen esta república ideal. El célebre número dantesco, cuadrado del tres (la Trinidad, pero también la dialéctica, la búsqueda de la síntesis) no será el único con gran contenido simbólico, porque a su vez cada una de las provincias está dividida en 49 secciones o cuadrículas (7×7) de 7 leguas de largo cada una. Expresado de otro modo, $7 \times 7 \times 7 = 343$, cuya quintaesencia (producto de sumar los dígitos que componen la cifra) es 10, o sea 1, la unidad sagrada. Pitágoras tiene su lugar, junto con Dante, en este desarrollo numérico-simbólico. *La città del Sole*, de Campanella se basa en un sistema numérico similar, aunque a partir del siete y el ocho, ya que esta ciudad utópica no es cristiana. Cada una de las secciones, que corresponde a otras tantas ciudades, se divide a su vez en 49 partidos, de una legua de largo cada uno: $7 \times 7 \times 1 = 49$, cuya quintaesencia es 4 ($49 = 13 = 4$), el número terrestre. Galera Andreu observa que este esquema de “cajas chinas” remite al sistema (chino precisamente) del tsing-tien (2011, 20), un método de distribución ortogonal del suelo entre los campesinos que data de los siglos IV y III a C., durante la dinastía Chou, y que también se basa en el número 9. Esta férrea regularidad es casi un lugar común de las utopías clásicas, ya que cada célula es idéntica a la otra. Basta conocer una para conocer todas.

En la cúspide del poder político, una vez más encontramos el número tres: Sinap, el príncipe; Codabend, el obispo (ambos persas) y el filósofo chino Si-Ang. Sobre esta tríada, Galera Andreu observa una similitud con los supremos dirigentes de *La città del Sole*, Pon, Sin, Mor, subordinados a su vez a Sol (2011, 21-22). Sin embargo, en nuestra opinión el esquema es algo diferente del planteado por Campanella, ya que mientras el monje calabrés describe una estructura de cuatro (uno más tres), en Sinapia el sistema se organiza en tres (uno más dos) y que, *a priori*, es más dúctil matemáticamente, y más “trinitario”. En todo caso, en esta utopía española la unidad (Sinap) se abre en dualidad (Codabend y Si-Ang), conjugando religión y filosofía, y sobre esta base se desprenden todas las subordinaciones siguientes, articulando, de modo patriarcal, aristocracia y

democracia. Y pese a esto último, existe la esclavitud, aunque de varios tipos²⁸. La lógica Rey, nobleza y pueblo es recodificada como Ley, autoridad paterna y familia. Sinapia es una expansión recursiva de células básicas, pero en todos sus niveles, la estructura de poder permanece inalterada en su lógica. El Estado en sí es una inmensa familia patriarcal aritméticamente determinada y subdividida. Para el lector contemporáneo, no parece ser una utopía muy seductora. Pero sí para una sociedad en crisis en pleno siglo XVIII. Más aún para una mentalidad ilustrada y ya impregnada de una visión matemática del mundo²⁹.

La ingeniería social comienza, entonces, por la familia, que no puede exceder de 12 miembros mayores de 5 años. Las casas poseen todas 16 habitaciones, y si aplicamos una vez más la numerología, sus quintaesencias son respectivamente 3 y 7. El sistema está encriptado de simbología numérica. El nivel superior a la familia es el barrio, compuesto de diez casas, más una casa adicional del “Padre del Barrio”, esto es, un padre de jerarquía superior. Los barrios se articulan a su vez en Villas, compuestas de ocho barrios más cuatro casas comunes, dedicadas a la administración de la Villa ($8+4=12=3$). Y los barrios, en ciudades que no pueden exceder las 1200 familias (esto es, $1200 \times 12 = 14.400$ habitantes mayores de cinco años; su quintaesencia es 9). Una de estas ciudades es la Metrópoli, en el centro de la provincia, y se diferencia de las otras ciudades por tener catedral y seminarios. Por último, la capital de Sinapia, Ni-Sa, es la sede de la corte, y si bien es casi idéntica a las demás metrópolis, se diferencia por tener el senado, las embajadas y por celebrarse allí los concilios.

Esta arquitectura, compleja y simple a la vez, parece un eficaz instrumento de determinación: todos los individuos se saben parte de la comunidad, y no pueden existir fuera de ella. Todo nivel posee en su cúpula diferentes padres (se eligen por votación), que replican el modelo de autoridad de la familia en los barrios, en las villas (cuatro padres: de villa, de la salud, de la vida y del trabajo), las ciudades (que replican la lógica de los padres de villa), las metrópolis (siete) y la capital, donde residen los *Padres de Sinapia*, que conforman el Senado. Probablemente no exista utopía con una estructura social tan compleja y configurada desde la geometría y la combinatoria. Y, en cierto modo, con un panóptico casi perfecto: no importa en qué ámbito se esté, siempre se estará bajo la observación de un padre. El príncipe, o sinapo, dirige el Senado, y la simbología que lo rodea es singular: un sol (que remite tanto a la cultura incaica como a la oriental), delante del cual un paje lleva espigas de maíz y arroz. América y Asia, y no Europa, conforman este símbolo de armonía. Una armonía de carácter comunista, en cuanto de Sinapia “está desterrado el mío y el tuyo” (Sinapia, 2011, 71). Esto lleva a la extinción (y el eventual control) de los deseos personales, por lo que la figura de autoridad de los padres (desde el de familia hasta el sinapo) se vuelve central, imprescindible y dominante. Incluso los tiempos dedicados al ocio están determinados:

²⁸ La lógica de la esclavitud es, en buena medida, propia de los siglos XVII y XVIII europeos. Tres categorías lo subdividen: los Zeu son comprados a otras naciones; los Yes, prisioneros de guerra; y los Per, condenados por delitos diversos. En línea con la lógica española, Sinapia no vende esclavos a otras naciones.

²⁹ Sería interesante imaginar qué habría escrito Michel Foucault si hubiera leído *Sinapia* antes de dar forma a *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975).

seis al trabajo, siete al descanso, una a las comidas, dos a la oración y ocho libres. Todo esto en un marco de gran austeridad, donde está prescrita la gula y también el lujo.

Esta lógica se observa también en la religión que, si bien es cristiana, se encuentra establecida según la disciplina de los siglos III y IV d.C. La Teología no es una disciplina que se practique, como tampoco la mística. Todo se explica por las Sagradas Escrituras. El autor dedica un importante espacio a describir la estructura del sistema eclesiástico, en donde combina formas propias de España con curiosos sincretismos. A modo de ejemplo, los sacerdotes usan barba y cabello largo (como los cristianos ortodoxos) y en el pectoral que utilizan (que no es de seda ni de lana) llevan bordada una cruz similar a la de Caravaca, tan propia de la cultura española³⁰. Además, en el templo los fieles se distribuyen de manera parecida a las mezquitas islámicas: los hombres en la nave central, las mujeres en las tribunas.

Pero esta ingeniería social no funcionaría sin el elemento central de toda utopía: la educación. Desde la infancia hasta la madurez, el proceso exige tres aprendizajes comunes: el del ámbito de la familia (reglas de convivencia y figuras de autoridad; en otras palabras, el “panóptico interior”, el aprendizaje para hacer del individuo su propio vigilante), la agricultura (y en general, las utopías suelen tener una base agraria), y las artes y oficios. Todo ciudadano debe saber cultivar la tierra y ser experto en una profesión práctica. Luego, los que avanzan más allá entran al Seminario, en donde aprenden hebreo y griego (¡y no el latín!).

La ciencia en Sinapia merece un capítulo aparte. Muy curiosos y abiertos al conocimiento que pueden obtener de otras culturas, envían embajadores a informarse de las invenciones tecnológicas extranjeras. Un guiño evidente a la cerrazón española de entonces. Tres disciplinas son las dominantes: la Lógica, que sigue las reglas del método de Descartes, la Medicina, y la Mecánica (la más destacada). El desarrollo tecnológico es importante, y existe una concepción mecanicista-newtoniana muy extendida, con un gran empleo de máquinas. Esta idea mecanicista alcanza, incluso, a la medicina, que se basa en la iatromecánica en lugar de la iatroquímica (vigente en los siglos anteriores, y cuyo paradigma fue Paracelso). Esto es, una explicación mecánica de la fisiología y patología humanas, en lugar de las clásicas explicaciones (al)químicas anteriores. La iatromecánica (o iatrofísica) surge a fines del siglo XVII (y es evidente el influjo de las teorías de Newton en ella), pero su expansión y desarrollo fue más bien amplio durante el XVIII. Su empleo y profusa descripción podría ser un indicio adicional de que el misterioso autor de esta utopía haya sido un hombre de ese siglo.

Consciente no solo de la importancia del sistema que expone, sino también de la importancia de describir una sociedad ideal como recurso para desnudar a la sociedad real, el autor dedica el último capítulo, el 33, a delinear una cruda comparación entre Sinapia, por un lado, y Europa y China. Porque:

Por todo lo expuesto se ve cuán felices son aquellos pueblos en quien faltan los incentivos de los vicios, en quien reina la verdadera piedad y donde la virtud sola se tiene en estimación [...] Empleados todos en el trabajo, sin excepción, se quitan los

³⁰ La cruz de Caravaca es, según la tradición, una reliquia de la Cruz de Cristo. Su conformación es “patriarcal”, de dos travesaños.

daños del ocio, se provee a la abundancia y se consigue que unos no revienten mientras otros, con desvergüenza, se huelgan (como sucede en nuestros países). (Sinapia, 2011, 123)

Abundantia, *Moralia* y *Milenarismo* convergen en este sistema singular. Pero todo es producto de una organización férrea y prescriptiva. A diferencia de otras utopías, como la de Moro o Campanella, la clave para comprenderla es su lógica mecanicista, donde la familia es un grupo humano, pero también una pieza dentro de una máquina (casi) perfecta. A diferencia de *Omníbona* y del *Somnium*, *Sinapia* cumple con la descripción de Trousson y también con las tres reglas propuestas para el relato utópico: una retórica del viaje, una construcción especular y un sistema descrito con todo detalle. El plano de lo imaginario impugna con su constitución ideal al plano de lo real, y así *Sinapia* funciona como una máquina irónica y deviene de *Terra Australis Incognita* a *Terra Hispaniae Incognita*. Y a la vez, con la paradoja propia de la utopía, *Terra Hispaniae Cognita*. Y, tan lejos de la sutileza como la mismísima Tasmania, el autor cierra su obra reafirmando este contraste: “se observa que, así en el sitio como en todo lo demás, es esta península perfectísima antípode de nuestra Hispania” (Sinapia, 2011, 126). Pero la “imperfectísima Hispania” es real y dolorosa, y en su anonimato, el ignoto arquitecto deja traslucir su amargura ante el “aquí y ahora” sin el cual ninguna utopía podría existir.

Conclusiones

Más allá de ciertos lugares comunes, que tienden a considerar a la literatura española como poco dada a lo utópico, lo cierto es que el desarrollo de la utopía en España ha sido difícil, y como hemos visto, sus principales obras, muchas veces anónimas, solo conocieron la luz muy tarde. No obstante, esta limitación contrasta con la riqueza de las obras en sí, provistas de una identidad propia, genuinamente española, y que refleja las expectativas de una minoría de intelectuales que buscaron liberar a su nación del estancamiento tecnológico, social y económico. La tardía traducción de la obra de Tomás Moro no impidió este desarrollo, que se fue gestando, en cierto modo, en la soledad de sus autores. Sería interesante, y quizás tema de una ucronía, el plantearse qué hubiera pasado en la península si *Sinapia* hubiera sido publicada en el siglo XVIII. Con frecuencia, se tiende a subestimar el peso de un libro dentro de un proceso cultural. Pero a veces, e incluso mucho tiempo después de su publicación, ayudan a producir un giro fundamental. *Sinapia* habría significado, quizás, un progresivo giro hacia la Modernidad de la cultura española. Sin embargo, la genética de ese giro ya estaba presente desde mucho antes, en donde un modelo católico se imponía sobre todos los otros modos posibles de concebir el ideal. Y esto es más significativo aún, si pensamos que fuera de España casi no hay utopías católicas, aunque sí, y muy frecuentes, cristianas o pseudo cristianas y comunistas, como ocurre con buena parte de las utopías inglesas. Nuestro breve y acotado recorrido por estas tres utopías refleja cuánto costó pasar del ideal de república imaginaria católica al sistema utópico de matriz católica. Una historia que, por contraste con el triste devenir político de Habsburgos y Borbones desde el siglo XVI al XIX, muestra que, incluso en la decadencia, hay luz. Y aún brilla.

Referencias Bibliográficas

- AVILÉS, Miguel, 2009, “La literatura utópica”, en Avilés, Miguel [editor] *Las palabras y el poder*, Madrid, Dickinson, pp. 249-300.
- BARTRA, Roger, 2018, “Sinapia, Reflejos del Siglo de Oro”, en *Revista de la Universidad de México*, noviembre, 13-21.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/cd330fbd-2fbb-416b-8f41-367817e8a10c/sinapia-reflejos-del-siglo-de-oro>
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José, 1997a, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (ME-RE)*, Madrid, Gredos.
- _____, Joan y Pascual, José, 1997b, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (RI-X)*, Madrid, Gredos.
- CORONEL RAMOS, M. A., 2002, *La sátira latina*, Madrid, Síntesis.
- DAVIS, James Colin, 1985, *Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa (1516-1700)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DEL PERCIO, Daniel, 2015, *Las metamorfosis de Saturno: Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- _____, Daniel, 2004, “Sancho Panza, o el Restaurador paródico”, en *Gramma*, Vol. 16, Nro. 34. Buenos Aires, Universidad del Salvador, 70-73.
<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/264/381>
- Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*, 2011, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- FORTUNATI, Vita, 1994, “Las formas literarias de la antiutopía”, en Fortunati, Vita, Steimberg, Oscar y Volta, Luigi [comp.] *Utopías*, Buenos Aires, Corregidor, 33-44.
- _____, Vita, 2001, “Scrittura di viaggio e scrittura utopica tra realtà e finzione”, en Fortunati, Vita y Steimberg, Oscar [comp.], *El viaje y la utopía*, Buenos Aires, Atuel, pp. 71-79.
- GALERA Andreu, Pedro, 2011, “Prólogo”, en *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 7-29.
- GARCÍA Valdés, Daniel, 2020, “*Somnium*, de Juan Maldonado: ¿primera novela de ciencia ficción?”, en *La Soga, revista cultural*, 13 de enero.
<https://lasoga.org/somnium-de-juan-maldonado/>
- GUHIN, Jeffrey, 2016, “A rational nation ruled by science would be a terrible idea, en *NewScientist*. <https://www.newscientist.com/article/2096315-a-rational-nation-ruled-by-science-would-be-a-terrible-idea/>
- HAGGE, Marco, 1986, *Il sogno e la scrittura, saggio di onorologia letteraria*, Firenze, Sansoni.
- LILLO CASTAÑ, Víctor, 2017, “Estado de la cuestión”, en *Omníbona*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 9-21.
- MALDONADO, Juan, 1981, *Sueño*, en Avilés, Miguel [editor]. *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, pp. 149-178.
- MARTÍNEZ, Carolina, 2019, *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum*, Buenos Aires, Miño y Dávila.

- MORÁN MARTÍN, Remedios, 2019, “Referencias femeninas en la cronística del siglo XVI. Desvelo de amor en Juan Maldonado”, en *Bajo Palabra, II Época. N°22*, Uned, 477-500, DOI: <http://doi.org/10.15366/bp2019.22.026>
- Omníbona*, 2017, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- PÉREZ, Joseph, 1985, “La escuela, una utopía del siglo XVI”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 191-195, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=978368>
- TROUSSON, Raymond, 1995, *Historia de la literatura utópica*, Barcelona, Península.
- VAN DIJK, Teun, 1998, *Estructura y funciones del discurso*, México, Siglo XXI.