

Un viaje por la (re)construcción del universo conocido.

Última parada: utopías literarias del siglo XX

Cristina Dumanski*

*Magíster en Semiótica Discursiva -Programa de Semiótica (FHyCS-UNaM)

La literatura utópica, más allá de que etimológicamente se presente como un “lugar que no existe” es y ha sido, históricamente, ese punto de fuga a través del cual los escritores supieron llevarnos en un vuelo imaginario hacia otra realidad que, aún sin ser cercana a la propia, no nos es ajena. Filósofos y literatos nos tomaron de la mano para guiarnos hacia un mundo mejor donde refugiarnos de las adversidades pero a la vez, hacia un lugar desde donde pensar las problemáticas que nos aquejan en la cotidianidad y donde podamos acaso recuperar las voces de los sectores sociales más vulnerables, muchas veces silenciadas.

La literatura en sí misma, en tanto ficción, transgrede los límites de lo real; disloca el mundo conocido volviéndolo un paisaje poco familiar, poco predecible, pero quizá más feliz, ya que ésta siempre ha sido una forma de escape hacia otra cosa. Entonces, si no es posible dividir las aguas entre realidad y ficción como harina de distintos costales, si todo contexto ejerce una influencia efectiva, conscientemente o no, en la escritura de ficción, esas representaciones de mundo en la literatura dan cuenta de los imaginarios sociales que son el aquí y el ahora, la deixis ad óculo, que amalgama autor-obra-condiciones de producción. Sin embargo, lo hemos dicho, en su afán de transgresión traviesa y voraginosa, rebosante de sentidos, la literatura juega, mostrando apenas aquello a lo que refiere o que acaso suponemos, pretende aludir.

El texto literario –dispositivo intelectual, homo ludens– recrea, refracta, plurisignifica, reproduce y genera nuevos sentidos, siempre metafóricos, capaces de extenderse en nuevos significantes cada vez. Por ello cuando hablamos de ficción(es), lo hacemos en el sentido que le otorga al término Juan José Saer, como una antropología especulativa quien, al igual que Borges en la obra que lleva este nombre, no pretende ensalzar lo falso a expensas de lo verdadero, sino sugerir que es precisamente dentro de la ficción misma donde realidad y ficción pueden tratar sus relaciones de la mejor manera. La ficción, aún sin ser una reivindicación de lo falso, recurre a ello para aumentar la

credibilidad de aquello que cuenta, señalando su carácter doble, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario.¹

Retomando entonces la utopía como género, pero no ya solamente la utopía clásica, sino también las nuevas formas, creativas, de sociedades utópicas (para lo cual proponemos como caso *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar) planteamos la siguiente hipótesis de lectura: si presuponemos la existencia de un referente “real” –en tanto objeto dinámico exterior al signo o realidad extralingüística a la que el signo se refiere, desde Peirce– del cual el imaginario social es una representación y sobre la cual, a su vez, se construye la utopía como un modo de representarnos el mundo, podemos hablar de un orden metafórico en tal relación, en tanto las metáforas se aproximan a eso que llamamos “lo real” como un desplazamiento de sentido.

Para realizar un abordaje semiótico de las utopías literarias nos posicionaremos en el modelo de pensamiento abductivo cuya particularidad radica en la elaboración de hipótesis como mecanismos para descubrir las causas de una problemática en particular. Si bien los actos abductivos son creativos, su resolución no es azarosa sino que requiere de argumentos que, sin ser totalmente probatorios, deben ser previstos y razonables. De esta manera se produce la semiosis, en tanto proceso que se desarrolla en la mente de un intérprete, iniciado por la percepción de un signo y que finaliza con la presencia del objeto del signo; en este caso, el proceso inferencial comienza con la lectura de las obras literarias mencionadas y culmina con su interpretación en tanto símbolos o formas creativas de utopías.

Cuando apelamos a la operación abductiva como marco para el planteo de nuestra hipótesis de lectura buscamos de alguna manera dar respuesta a una anomalía que es percibida sobre el objeto. En este caso, la representación habitual que tenemos de una utopía literaria, probablemente influida por la lectura de Tomás Moro, entra en conflicto con una representación emergente que no es otra que los nuevos modos de construir la realidad utópica desde el fantasy.

Este choque producido entre las representaciones previas de un objeto y el nuevo signo –favorecido por el complejo sistema de memoria que posee una semiosfera– viene a presentarse como la modificación de una regla y, por qué no, la instauración de otra totalmente novedosa. Ahora bien, esta memoria colectiva (de la que aparece dotada la

¹ Cfr. Saer (1997: 5- 8).

semiosfera) puede modificarse por la abducción, y es por eso que podemos leer a determinados textos como utópicos aunque se alejen considerablemente de la idea de utopía que tenemos formada previamente.

Esta idea previa, sin embargo, es fundamental para la producción de nuevos sentidos ya que actúa como un generador de lo que podemos denominar hábitos semióticos que se perciben en la regularidad de las acciones con respecto a los objetos representados, por ejemplo, en lo que acostumbramos leer dentro de cada género (tanto con respecto a la forma como al contenido), las manifestaciones del autor o marcas autobiográficas en el discurso, etc. En este sentido nuestra memoria textual se activa por una serie de conjeturas, que no son otra cosa que operaciones abductivas, convirtiéndose en un dominio de intensa formación de sentido.

En cuanto a los estudios realizados en torno a la utopía se han distinguido dos enfoques metodológicos; por un lado, circunscribir la investigación a un género literario, por ejemplo, todo lo publicado bajo el título de novelas utópicas, de lo que derivaría un estudio más o menos inmanentista, y por otro —línea que seguimos en este trabajo— la investigación que pone la mirada en las fronteras movedizas de la utopía, en los fenómenos híbridos, en la interacción entre diversas formas de estructuración del imaginario social así como los cambios de paradigmas discursivos, explorando lo que Baczkó denomina “terrenos baldíos”, esto es, producciones discursivas que no han sido abordadas por la crítica desde este género. Además, dentro de esta línea tomamos como corpus de ejemplificación las que se conocen como utopías en “período caliente” cuando la creatividad utópica se intensifica y éstas mantienen intensas relaciones con los movimientos sociales (revolucionarios, en este caso), las corrientes ideológicas y los imaginarios sociales conectándolos rizomáticamente.

A propósito de la noción de mundo rizomático, cuando hablamos de imágenes e imaginarios no debemos pensarlos como “objetos” y “sujetos” de los que se sirve el libro, tomados de un contexto más o menos real para producir a partir de él, ya que si bien puede haber entre éstos una articulación o una cierta idea de territorialidad también hay líneas de fuga y movimientos de desterritorialización y de desestratificación.

La obra, en tanto multiplicidad, no “transmite” sino que funciona, hace pensar en, conecta con otras multiplicidades con las que se metamorfosea. No “significa” sino deslinda, cartografía, imita al mundo. En este aspecto podemos decir que *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son obras que pueden conectar o cartografiar la crisis económica y la baja calidad de vida de los argentinos durante lo que se conoce como década infame, o que

Fantomas contra los vampiros multinacionales “mapea” los procesos vividos durante las dictaduras. Es a partir de esta multiplicidad que el texto literario se presenta como una máquina rizomática, es decir, organizada no por una jerarquización interna, sino en base a diferentes principios, tales como la conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad y la ruptura asignificante.

Ahora bien, cuando hablamos de líneas de fuga nos referimos a dos movimientos distintos: desterritorialización y reterritorialización, Si bien estos procesos son simultáneos no son idénticos; se produce un movimiento de desterritorialización cuando un hecho social forma una imagen, por ejemplo, el levantamiento de ciertos sectores de la sociedad, entre ellos el intelectual, frente a las dictaduras militares en la figura de Fantomas como héroe justiciero, a la vez que el hecho social en cuestión se reterritorializa en la imagen. Siempre, recordemos, captando un código con una plusvalía, un aumento de su valencia, transformándolo y no imitándolo. Así es como surge, a partir de dos series heterogéneas, una línea de fuga compuesta por un rizoma en común, éste es el libro (como antigenealogía, en tanto posee una memoria corta o antimemoria) que hace rizoma con el mundo: “Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr (...) una máquina abstracta”².

Fernando Aínsa plantea la transterritorialidad como forma de escritura, y, por qué no de vida, de muchos escritores que hacen del exilio, voluntario o forzado, un lugar de enunciación. Este anhelo de fundar un territorio nuevo e independiente caracteriza a gran parte de la literatura del siglo XX –sobre todo latinoamericana– ya que el exilio de muchos artistas por razones políticas los conduce a la reinención de los conceptos de patria e identidad que, tanto en épocas de dictaduras perseguidas y amenazadas como en la posmodernidad (con la saturación del sujeto por los medios masivos de comunicación, las facilidades para viajar y comunicarse y la posibilidad de ser testigo instantáneo de múltiples acontecimientos que suceden en cualquier rincón del planeta pero que lo afectan igualmente) aparecen desfasados³.

¿Por qué decimos, con Deleuze, que puede relacionarse el rizoma con un mapa y no con un calco, es decir, hablar en términos de “cartografía” y no de “calcomanía”? el rizoma como tal no responde a ningún modelo preestablecido porque es una experimentación sobre lo real. Al igual que el mapa, no reproduce, sino construye conectando los campos y desbloqueando los cuerpos sin órganos. A diferencia del calco que siempre vuelve sobre lo

² Deleuze (2002: 17).

³ Cfr. Aínsa (2010: 55- 57).

mismo, el mapa es abierto, desmontable y alterable, y tiene múltiples entradas y salidas, funcionando de un modo análogo al pensamiento abductivo, donde la razón funciona como mapa de un territorio que es la realidad. Es decir, no hay una tripartición entre la realidad (el mundo), el campo de la representación (el libro) y un campo de subjetividad (el autor) sino un agenciamiento que pone en conexión multiplicidades pertenecientes a cada uno de estos órdenes.

Retomando la hipótesis inicial de trabajo de las utopías como representaciones metafóricas de los imaginarios sociales en un juego de doble representación, podemos sostenernos para confirmarla en la primera tesis sobre ideología y utopía planteada por Marín: “La utopía es una crítica de la ideología dominante en la medida en que es una reconstrucción de la sociedad presente (contemporánea) mediante un desplazamiento y una proyección de sus estructuras en un discurso de ficción”⁴. Coincidimos con el autor, además, en el señalamiento del carácter metafórico de esta representación, cuando sostiene que “La fuerza crítica de la utopía dimana, por una parte, de la proyección (metafórica) de la realidad dada en un «otro lugar» in-situable en el tiempo histórico o el espacio geográfico...”⁵, es decir, como un desplazamiento de sentido.

Ahora bien, si toda utopía parte o se sostiene en la crítica a la ideología dominante, ¿por qué no es lícito plantear una crítica de las utopías así como lo hacemos de la ideología? Podemos responder a este planteo apoyándonos en la propuesta de Marín de que las utopías, al ser representaciones figurativas, transforman el discurso ideológico de la realidad histórica que se quiere a sí mismo justificado, legitimado y verdadero. En tanto discurso fabulador, la utopía lo pone en jaque cuestionándolo desde una distancia considerable, sin embargo, al plantear la crítica desde la fabulación, la coherencia total de la obra es una característica de la figura utópica misma y no de la relación de la figura con la escena o con el espectador-lector.

Si la utopía es el otro de la sociedad real, si la transgresión utópica es el reverso de la institución presente, su negatividad —crítica— no pasa de ser ficticia: si su figurabilidad le permite producirse, le impide, en cambio, reflejarse en una teoría de lo negativo social que implicaría necesariamente que se tomara en consideración crítica el lugar de su producción. Ese lugar no reflejado se halla en el interior de la sociedad presente, de la historia contemporánea, de la ideología que disimula las contradicciones de éstas, mientras que la utopía es esa figura producida, que se halla fantasmáticamente en el exterior de esa sociedad, de esa historia, de esa ideología.⁶

⁴ Cfr. Marín (1994: 1).

⁵ Cfr. Ibid (p. 1).

⁶ Cfr. Ibid (p. 2).

La utopía en tanto construcción ficticia, es la figura de un discurso que la produce mediante operaciones discursivas retóricas y poéticas, que intervienen en ese discurso fabulador como una representación independiente y relativamente libre donde se visualiza figurativamente el lado negativo de la realidad social histórica contemporánea.

La figura utópica es, para Marín, un objeto de discurso, no sin referente, sino con referente ausente, como su nombre mismo lo indica, el lugar indeterminado, la figura de lo neutro. Remite, pues, a una realidad que no es dicha en la figura, ni es retomada en el discurso como su significado o que lo es marginalmente bajo la forma de un término de comparación y no de un referente; no significa la realidad, la indica discursivamente, tomando una distancia prudencial; “ese discurso deja entonces de tener el valor anticipador crítico (...) para sólo conservar, en el interior del discurso ideológico, un afinado valor de síntoma que la teoría social puede (...) criticar y denunciar (...)”⁷.

Si pensamos entonces a la utopía como síntoma podemos afirmar, con Fernando Aínsa⁸ que la utopía no es un simple género de literatura de evasión sino que va más allá y se erige como la obra de autores sumamente comprometidos con la realidad política, social y económica de su tiempo, con el afán de estimular en sus lectores la reflexión crítica sobre una determinada época, por lo que sostenemos que, en tanto representaciones tienen determinado espesor temporal, a la vez que intenta inventar un porvenir, ya que es siempre subversiva y se opone al poder establecido, impugnando la realidad que éste le impone a través de los discursos ideológicos dominantes. Sin embargo, no es el objetivo *sine qua non* de las utopías el de desembocar en una revolución y en una toma de poder, pero sí el de plantear otras realidades o mundos posibles que movilicen las conciencias hacia un objetivo de superación o de cambio.

Un aspecto que nos llama la atención del análisis de Aínsa es la mención de lo que el autor considera “utopías negativas” que son aquellas que hacen de la miseria y la rebelión su bandera de lucha, como muchas de las creaciones del siglo XX que muestran situaciones de miedo y angustia, la tragedia de la despersonalización del individuo, la burocratización, la intervención invasora del Estado que se vuelve contra el hombre, o los ataques a la libertad individual, acentuando la visión crítica del presente y proyectándolo en un porvenir que, contrariamente al de la utopía no es radiante, sino peligroso y aterrador.

⁷ Ibid (p. 7).

⁸ Cfr Aínsa (1999: 13- 16).

Esta posición de autor nos brinda un sustento teórico-crítico que nos permite tomar partido por la inclusión, dentro del género utópico de la obra arltiana, aunque a simple vista, para muchos podría ser considerada una distopía o contrautopía por su lejanía con el modelo de sociedad ideal planteado por Moro. Sin embargo, como sostiene Fernando Aínsa, la utopía puede designar tanto la anarquía como la tiranía, la libertad o la dictadura, un mundo ideal o un sistema de pesadilla.

Para Ricoeur la utopía constituye la exploración de lo posible⁹; ¿en qué sentido este aspecto acerca a las utopías al objeto dinámico y en cuál las aleja? La utopía parte de una realidad concreta, circundante, a la que pone necesariamente en tela de juicio; a partir de una mirada crítica sobre las familias, la religión y el poder propone una variación imaginativa de éstos. Podemos decir que dicha variación se acerca a la forma de los sueños, a su materia misma, pero es, en todo caso (y he aquí su especificidad) un sueño que aspira a realizarse, echando abajo el orden presente, trastocando e incluso demoliendo la realidad: “La utopía es una composición de instituciones imaginarias, un modelo para comparar las sociedades existentes, para medir el mal y el bien que surja. La utopía puede discutirse, como toda institución social, y dirige los espíritus hacia reformas puntuales.”¹⁰

Paradójicamente, aspecto que hace sumamente interesante su estudio, la utopía busca mantener cierta distancia de la realidad a la que pretende transformar, es decir, alejar a sus lectores de ella acercándolos a un ideal hacia el que caminar, pero que nunca será alcanzado plenamente. Tal como lo expresa Eduardo Galeano: “Ella está en el horizonte (...) me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar”¹¹. Una sociedad sin utopía estaría condenada a la desaparición ya que no tendría metas ni futuro, y se ahogaría en la monotonía cotidiana.

En cuanto a la caracterización de las sociedades utópicas, según Ricoeur, las utopías pretenden fundar siempre una nueva religiosidad. En relación a este tópico un aspecto que no escapa a nuestra atención es que precisamente una de las ideas directrices en *Los siete locos* es la pérdida de la religión como credo teológico, cercenada por la ciencia, y frente a la cual se pretende solventar la necesidad que comparten todas las generaciones de “creer en algo”. Si, como sostiene Nietzsche, dios ha muerto, la sociedad secreta promete uno nuevo, vivo, al que todos puedan adorar; este sería un niño de

⁹ Cfr. Ricoeur (1997: 21).

¹⁰ Bacsko (2005: 75).

¹¹ Galeano (1993: 230).

excepcional belleza criado para tales fines, cuyo rostro extraño simbolice el sufrimiento del mundo. Este dios se acercará al hombre sufriente y le tenderá una mano, haciéndolo millonario de fe. Donará a los hombres “milagros estupendos” y la convicción de un futuro extraordinario¹² gracias a lo cual todos los hombres serán felices que es el fin último de la logia, sin importar que ello se logre a partir de la mentira o de maniobras fraudulentas y violentas. En este aspecto, Ricoeur señala que un rasgo notable de las utopías es el hecho de comenzar con una postura totalmente anticlerical o antirreligiosa y terminar con la aspiración de recrearla.

Por otra parte, la utopía desafía a la autoridad o el poder dominante, poniéndolo en tela de juicio; en este sentido una hipótesis de lectura posible de las obras de Roberto Arlt es en tanto una forma de denuncia social hacia lo que se conoce como década infame, frente a la cual el autor propondría una clase alternativa de poder constituida en este caso por la corporación argentina del ku- klux- klan que, si bien no deja de ser un poder basado y ejercido a través de la violencia y la explotación, se presenta como una alternativa al orden social existente que tendría ciertos beneficios, si bien, para unos pocos.

Una noción central en relación al concepto de utopía es la de innovación, en tanto proceso creativo de la imaginación. Este criterio es compartido con la ideología y con las representaciones sociales que se ponen en juego en los relatos utópicos; ideología y utopía forman la imaginación social, como un cuadro cuya representación esboza cierto statu quo de una sociedad determinada y como ficción que redescubre la vida¹³ proponiendo otro punto de vista desde el cual vislumbrar lo ya dado por el mundo.

Podríamos continuar esta caracterización basándonos en Moreau. Para el autor la utopía perfila tres ejes nodales: la propiedad, la familia y el Estado, entre los cuales puede aparecer, o no, la religión siendo una de las instituciones con más arraigo social a través de los tiempos, en tanto aparato ideológico del Estado preponderante a partir de la Edad Media. Además, enumera como rasgos distintivos del género: clausura, diferencia, gestión social y razón natural, sin embargo, destaca la variación de los límites trazados y la aparición de estos aspectos en otros relatos no utópicos de modo que aquello que determina la definición del género son menos los temas que su disposición en series.¹⁴

Continuando con las características del género utopía, la familia, como institución fundante de la sociedad en las formas clásicas, es eliminada en las formas creativas de ésta,

¹² Cfr. Arlt (2007: 182- 189).

¹³ Cfr. Ricoeur (1997: 28).

¹⁴ Cfr. Moreau (1986: 95).

siendo remplazada por otros grupos de pertenencia, como ser la elite intelectual en el caso de *Fantomas...* o más radicalmente por alguna célula de la sociedad secreta en Arlt, donde, lejos de transparentarse la verdad e infundir determinados valores sociales en los sujetos, se deforma la realidad en charlatanerías. En este sentido la utopía, como bien señala Moreau, no es ajena a la guerra y el ultraje, ésta es una de las funciones del Estado y los motivos que conducen a ella son variados, lo cual abre la posibilidad para la lucha intelectual de *Fantomas* y la revolución social planteada por Arlt.

Si bien la utopía en su pretendida inversión carnavalesca tiende a eliminar las distinciones sociales en vistas a lograr la universalidad, esto no significa que todos sus miembros sean aptos para realizar las mismas tareas, ya que ello derivaría en el caos, todo lo contrario a lo que pretende la utopía. En la Utopía de Tomás Moro, por ejemplo, no hay una división de clases sociales, pero sí hay órdenes de actividades que se respetan: por un lado, quienes trabajan manualmente y por otro quienes son dispensados de estas actividades para el trabajo intelectual. La estructura piramidal que los personajes de *Los siete locos* planean establecer en la nueva sociedad es una manera de lograr el mismo objetivo, ya que representa la inversión de los roles y las jerarquías; aquel que nada tiene y que por nadie es tenido en cuenta en la Argentina tendrá un rol fundamental en la sociedad utópica: “Conquistaremos la tierra, realizaremos nuestra idea...podemos instalar un prostíbulo (...) ¿quién más apto para regentar el prostíbulo que el Rufián Melancólico? Lo nombraremos Gran Patriarca Prostibulario”¹⁵

Muchas utopías clásicas caen en el lugar común del príncipe como “sabio” o portador de los saberes que llevan al orden social. En las nuevas utopías este lugar muchas veces queda en manos de la ciencia, como en el caso de Erdosain, científico frustrado, cuyo gran invento –la rosa de cobre– sería el puntapié económico para la producción industrial.

Estos aportes nos permiten abogar a favor de nuestra hipótesis sobre la importancia de buscar un dispositivo que reúna a las obras bajo el título de utopías, y sobre todo, que ese dispositivo está estrechamente vinculado a la problemática del poder y a las estrategias discursivas para ejercerlo.

Para entender con precisión esto, detengámonos en la noción de dispositivo y las posibles lecturas que podemos hacer del término. En primer lugar, si bien Foucault no define de forma explícita al dispositivo, podemos deducir en su obra que no se trata de un

¹⁵ Arlt (2007: 172).

elemento único sino de una red que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones morales, filosóficas y filantrópicas, en su interrelación. Es decir, que el dispositivo es la relación entre lo dicho y lo no dicho (es decir, pueden darse relaciones discursivas o no) que podemos establecer entre éstos elementos, los cuales también pueden incluir formas de subjetividad, como el dispositivo de la sexualidad, por ejemplo.

El dispositivo, que muchas veces suele confundirse con las instituciones, como un sinónimo de éstas, es más bien la relación de saber- poder que se da, no sólo en el seno de cada una, sino más bien en su articulación en la red social. Sin embargo esto no debe ser pensado como algo abstracto, ya que el poder se ejerce siempre a través de prácticas sociales concretas, discursivas o no, situadas históricamente, es decir, temporal y espacialmente.

Entonces, la noción de dispositivo en Foucault está estrechamente ligada a la de poder ya que cada red dispone de determinados efectos para lograr un objetivo que siempre es político, articulándose saber y poder en todas las prácticas sociales.¹⁶

Gilles Deleuze define esta noción como una máquina de hacer ver y hacer hablar capaz de funcionar sólo acoplada a regímenes históricos de enunciación y visibilidad, esto es, los regímenes que determinan en un momento histórico lo que se considera decible y enunciable. Para el autor, todo dispositivo implica líneas de fuerza que van de un punto a otro formando una trama, una red de poder, saber y subjetividad. En este punto hay una coincidencia entre Foucault y Deleuze al definir al dispositivo como una red que establece nexos de saber y poder, ya sea discursivamente o no, la cual puede estar constituida por los mismos sujetos. En otras palabras; en tantos sujetos sociales e históricos, somos dispositivos.¹⁷

Giorgio Agamben explica el término desde Foucault, al que no puede dejar de mencionar ya que es el primero en emplearlo con carácter técnico, puntualizando en la referencia a una serie de prácticas y mecanismos de distintos tipos con el objetivo de conseguir un efecto. Sin embargo, el autor pretende desprenderse de él y proponer un concepto personal de dispositivo como "...cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los

¹⁶ Cfr. Foucault (1984: 127- 162).

¹⁷ Cfr. Deleuze (1990: 64).

gestos, las conductas, las opiniones y los discursos...”¹⁸, lo cual incluiría no sólo a las instituciones tradicionales de adoctrinamiento, como las cárceles y las escuelas, por ejemplo, cuya conexión con el poder es evidente, sino también a la propia literatura, a la tecnología, los vicios e incluso al propio lenguaje (o, por qué no, a los lenguajes), al que los sujetos deben “ajustarse” y sólo dentro del cual pueden ser libremente y expresarse, tomando conciencia de sí, exhibiendo o enmascarando su identidad personal.

El sujeto resulta aquí de la relación entre los seres vivientes o seres humanos tenidos en cuenta desde su aspecto biológico y los dispositivos o aparatos sociales de poder. Con el capitalismo, sostiene el autor, es imposible vivir desligado de estos dispositivos; la sociedad misma los genera permanentemente tejiendo una red de medios a través de los cuales “sujetarnos” a la posmodernidad.

Podemos decir, entonces, que el género utópico no pretende engañar a los lectores sobre la realidad de lo que narra ya que no inventa un contenido, sino que lo deduce. La utopía no implica, entonces, como suele creerse, un mundo ideal, sin mal ni perturbaciones, sino todo lo contrario; por lo general estas obras nacen luego de períodos de turbulencias políticas, económicas o sociales, es decir, que se deducen de un contexto muchas veces poco feliz, del cual proponen salirse o correrse a la vez que lo aluden en un sentido metafórico, de ahí que el relato utópico ponga el acento más en la sociedad que en la naturaleza; sus autores creen fehacientemente, más allá de las adversidades del presente, en la posibilidad de volver a los hombres buenos y felices.

En síntesis: por un lado, las utopías tienen menos en común los temas que comparten que su organización en serie y por otro, si bien se trata de textos ficcionales, éstos toman ciertos elementos del contexto que, dada la biacentualidad del signo ideológico, reflejan y refractan las condiciones de producción. Podemos ir más allá y decir que la serie temática en sí misma tampoco alcanzaría para definir a cualquier género: “...el mecanismo que engendra una obra singular (...) es fundamentalmente un dispositivo intelectual y literario a la vez, que enlaza esos temas, y sus ilustraciones, en un nudo preciso, los ordena según su jerarquía propia y les otorga sentido con aquello que hace a su objetivo central”.¹⁹

Con Moreau mencionamos ciertos rasgos de las utopías literarias como la clausura, la diferencia, los modelos de gestión social y la razón natural, en tanto aspectos comunes a las obras del género, pero también nos referimos, no obstante, a la necesidad de hallar el

¹⁸ Cfr. Agamben (2006: 3).

¹⁹ Cfr. Moreau (1986: 99).

dispositivo en común que nos permita de alguna manera aunar tantas producciones disímiles, más aun pensando en las variaciones de los géneros a través del tiempo, sus desvíos e hibridaciones. Este dispositivo es lo que Ricoeur llama la unidad en su función, aquello que ha de buscarse ante la imposibilidad de unificar las obras, por ejemplo, por los contenidos ya que nos encontramos con producciones tan diferentes, e incluso opuestas que fueron pensadas, escritas, catalogadas o estudiadas como utopías y nos sería lícito plantearnos hasta dónde iría el género y dónde comenzaríamos a hablar de antiutopías o distopías, ya que como bien señala el autor, las hay que promulgan la religión y la monogamia como las que alientan la explotación sexual y la poligamia.

Entonces, queda claro que debemos ir más allá de los contenidos e indagar en su estructura funcional; partiendo de la raíz de la palabra (ningún lugar, lugar que no existe) podemos sostener como primera premisa que las utopías transcurren en espacios que no existen en el mundo real, en una extraterritorialidad especial desde donde podemos mirarnos con la óptica de éstas “otras maneras posibles de vivir”²⁰.

Reafirmamos la idea, entonces, de que ese dispositivo en común a las utopías que buscamos no es otro que el problema del poder, de la autoridad y de su dominio que pretenden ser subvertidos en el texto ficcional:

El ningún lugar de la utopía puede llegar a ser un pretexto de evasión, una manera de escapar a las contradicciones y ambigüedades del uso del poder y del ejercicio de la autoridad en una situación dada (...). No existe ningún punto de conexión entre el “aquí” de la realidad social y el “otro lugar” de la utopía. Esta disyunción permite que la utopía evite cualquier obligación de afrontar las reales dificultades de una sociedad dada²¹

Esta evasión por supuesto que nunca se dará de manera simultánea en la totalidad de la sociedad, sino desde un sector determinado de ella, por lo cual Mannheim sostiene que “una utopía es el discurso de un grupo y no una especie de obra literaria que flota en el aire”²² con lo cual desaparecería o se minimizaría significativamente la individualidad del autor. Lo que caracteriza al género no es su capacidad de realizarse sino su propósito de destruir lo existente (los abusos de autoridad), irrumpiendo a través de la densidad de la realidad, y es justamente esto lo que lo vuelve interesante; el hecho de ser, no meros sueños alejados de la realidad, sino la posibilidad de dar forma a una nueva.

²⁰ Cfr. Ibid (p. 58).

²¹ Ibid (p. 59).

²² Ibid (p. 293).

Retomemos otro de los aspectos con los que definimos en este trabajo a las utopías, esto es, su carácter metafórico en relación a los imaginarios sociales. Nos interesa destacar particularmente de la teoría ricoeuriana de la metáfora la resignificación del concepto de referencia. Ricoeur retoma la distinción entre sentido (lo que se dice) y referencia o denotación (aquello sobre lo que dice el sentido) proponiendo otro tipo de referencia: la productiva o de segundo grado, o también, referencia metafórica o desdoblada, propia del enunciado metafórico y de los textos ficcionales, tratándose, básicamente, de una referencia a través de la cual no se tiene la intención de mostrar o describir el mundo sino de crearlo.

Ricoeur retoma las ideas de Kant para referirse a la imaginación creadora (vivificante del lenguaje establecido) que se halla implícita en el lenguaje metafórico, de ahí que la metáfora es metáfora “viva” en tanto activa la imaginación y por consiguiente hace pensar más acerca de lo que dice un determinado concepto, superando y ampliando el significado del mismo.

Podemos decir que son tres los rasgos que Paul Ricoeur asigna a la metáfora viva: impertinencia literal, nueva pertinencia predicativa y torsión verbal; quedando claro que la innovación semántica que provoca el enunciado metafórico proviene sobre todo de la segunda propiedad, interviniendo la imaginación en el nuevo significado, pero no la que es simplemente reproductora y que genera imágenes de cosas ausentes, sino la imaginación productora, capaz de crear nuevas síntesis.

La imaginación cumple una función de mediación entre las ruinas de la predicación originaria y la nueva significación que emerge de ellas. En razón del aspecto cuasi visual y cuasi sensorial de la metáfora, la imaginación hace resonar recuerdos dormidos, experiencias anteriores, sensaciones olvidadas, a través de las imágenes que produce que son, en absoluto, representaciones libres ya que aunque el fenómeno de resonancia que provoca la metáfora, en cierto modo puede generar imágenes flotantes y ensoñadoras, también tiene un efecto muy importante al neutralizar lo real y hacer posible así que el pensamiento se introduzca en la dimensión de lo irreal, que hace propicio el libre juego de la imaginación y del pensamiento en torno de nuevas ideas y nuevos modos de ser en el mundo. En este sentido, la metáfora muestra cómo las diversas cosas y situaciones que componen el mundo, pueden ser vistas de distintas maneras, ampliando la visión de lo real.

Ricoeur pone de relieve la dimensión creativa, poética, del lenguaje, en la medida en que la metáfora y la trama de la narración, que son obras de la imaginación, a la vez que contienen un exceso de sentido por sobre el lenguaje literal o científico, aluden a la

posibilidad de un nuevo modo de ser de la realidad y del sujeto humano: el lenguaje poético no es sólo una forma de decir de otro modo, es, además, una forma de decir más, hay en él una plusvalía de sentido, un acrecentamiento de nuevos significados producidos por la actuación de las metáforas.

La imaginación, como bien mencionamos, permite una invención regulada, una productividad normada a partir del texto, teniendo en cuenta el doble significado de esta palabra: descubrir y crear. El lector, entonces, comprende correctamente el texto si, por una parte respeta su objetividad y deja que el contenido actúe en él, consintiendo que lo expresado sea e influya en él, pero también si logra reconfigurar y recrear su sentido vinculando el mundo de ficción forjado por el escritor con el suyo propio. De este modo, la apropiación del texto culmina en una autointerpretación del sujeto que, desde ese momento, quizá logre comprenderse mejor a sí mismo.

Siguiendo a Charles Sanders Peirce, padre de la semiótica moderna, podemos decir que toda metáfora es ícono de sí misma. El lógico y filósofo norteamericano define al ícono como un signo que se refiere al objeto al que denota en virtud de caracteres que le son propios.

Todo signo icónico puede representar a su objeto por su similaridad, ya sea el objeto tangencialmente existente o no, pero al no ser la cosa en sí sino un sustituto de ésta o un modo de hacerla presente en su ausencia, la llama hipóícono.

Los hipóíconos, a su vez, pueden ser clasificados de la siguiente manera: aquellos que comparten cualidades simples, son imágenes; los que representan las relaciones, primordialmente diádicas, o consideradas como tales, de las partes de algo por medio de relaciones análogas entre sus propias partes, son diagramas; y aquellos que representan a un representamen mostrando un paralelismo con alguna otra cosa, son metáforas. Cuando decimos que toda metáfora es un ícono de sí misma sostenemos que ésta no se parece a nada ajeno a ella, o al menos no debería hacerlo como una condición de su existencia. El ícono, para Peirce, es el único modo de comunicar directamente una idea, ya que se refiere al objeto que denota en virtud de caracteres que lo son propios, exista o no el objeto.

Todo lo que representa o simboliza otra cosa, más allá de sí misma, es un signo. ¿Por qué pretendemos hacer una lectura de las utopías como signos? En primer lugar, porque pretenden ser leídas más allá de su carácter de ficción en sí mismas, planteando una crítica y un movimiento hacia otro lugar; “muestra” un statu quo y la necesidad de, masivamente, modificar determinadas condiciones de

producción que dejan su impronta en las obras. En segundo lugar, porque Peirce plantea una lógica de los signos que puede ser aplicada a la totalidad del mundo, buscando la universalidad del pensamiento. Es decir, que echando mano de la propuesta de nuestra autor, sumamente amplia y, por ende, aplicable a distintos ámbitos de la realidad, podemos hacer una lectura semiótica de las utopías en tanto signos.

Sostenemos, además, que las utopías pueden ser leídas en clave metafórica respecto del imaginario social que ponen en juego –y nos referimos en particular a esta figura retórica por su condición de poseer un referente ausente que no es otro que el objeto dinámico o realidad extralingüística a la que Peirce se refiere– pero sobre todo, como bien afirmamos sosteniéndonos en Ricoeur, porque la metáfora redescubre la realidad, proponiendo sobre los imaginarios que los discursos sociales construyen, otros nuevos.

Estos imaginarios se erigen como mitologías que nacen a partir de un acontecimiento, cartografiando (en términos de Ricoeur) la crisis económica y social que vive el país de origen de los autores al momento de la escritura de las obras, conectando así dentro del texto literario, en estructura rizomática, diferentes mesetas conceptuales, como las condiciones de producción, los imaginarios sociales, los géneros, estilos, entre otros elementos que hacen al universo textual que existe con y que sostiene cada obra literaria.

El territorio recorrido en la literatura utópica es un espacio de leyenda, un espacio mítico, que mapea un territorio que no es otro que el que pervive en el imaginario de una ciudad, un país o un continente. Este territorio viene en reemplazo de la ciudad ideal mítica como *locus amoenus*, ejemplo de perfección económica, política y social, y la desplaza, aunque no totalmente; existe una suerte de continuidad y relevo entre las utopías que, a pesar de las fluctuaciones más radicales, siguen allí para dar cuenta de la (re)construcción del imaginario y de los dispositivos de poder, dando cuenta de una ausencia a través de la figura presente del imaginario.

Referencias bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio *¿Qué es un dispositivo?* Roma, edizioni Nottetempo, 2006
versión disponible en castellano en <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>

ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Bs. As: Losada, 1977.

----- *Los siete locos*. Bs. As: Losada, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *Fantomas contra los vampiros multinacionales* 1975. Disponible en:
<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/Cortázar/fantomas.pdf>

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre- textos, 2002.

FOUCAULT, M “El juego de Michel Foucault” en *Saber y verdad*. Madrid, Ediciones De la Piqueta, 1984 Pp. 127- 162. Disponible en <http://www.con-versiones.com.ar/nota0564.htm>

----- *Arqueología del saber*. México, siglo XXI editores, 1984.

GALEANO, Eduardo “Ventana sobre la utopía” en *Las palabras andantes*. Bs. As, 1993, Catálogos. Pág. 230

MANNHEIM, Karl *Ideología y utopía*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004

MARÍN, Louis: “Tesis sobre la ideología y la utopía” traducción de Desiderio Navarro. En: Revista *Criterios*. La Habana, n° 32, julio-diciembre 1994, pp. 77-82. <http://www.criterios.es/pdf/marintesisideo.pdf>

MOREAU, Pierre- François. *La utopía. Derecho natural y novela del estado*. Bs. As: Hachette, 1986.

PEIRCE, Charles: *La ciencia de la semiótica*, Bs. As, Nueva visión, 1974 .

RICOEUR, Paul. *La Metáfora viva*. Traducción Graciela Baravalle. Buenos Aires, La Aurora, 1977.

----- “¿Qué es un dispositivo?” en AA.VV *Michel Foucault filósofo*. Barcelona, Gedisa, 1990

----- *Ideología y utopía*. España, Gedisa, 1997.

SAER, JUAN JOSÉ. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997