

Derivas de la utopía y un Borges que está cansado

Mauro Leandro Asnes*



29-44

Resumen

La utopía constituye un objeto de estudio que ha sido abordado por diferentes disciplinas, lo cual pone de relieve el carácter complejo que le es inherente. Es fundamental distinguir que puede ser considerada como fenómeno cultural o como género discursivo. En este artículo se resumen los aspectos teóricos más importantes que han sido tratados acerca de la utopía en tanto género literario. Posteriormente este estado de la situación es trasladado al ámbito latinoamericano y, más específicamente, a la Argentina, con el objetivo de analizar un relato escrito por Jorge Luis Borges en el que se hace un uso paródico de lo utópico para definir una postura estética.

Palabras clave

Utopía
Parodia
Género
Literatura Argentina
Borges.

Abstract

Utopia constitutes a topic studied by many different disciplines, which highlights its complex nature. It is essential to consider it either a cultural phenomenon or a discursive genre. This article reviews the most important aspects concerning utopia as a literary genre. Subsequently, this state of the art is related to the Latin American scene and, more specifically, to Argentina with the aim of analyzing a tale written by Jorge Luis Borges who does a parody of the utopia to define an aesthetical position.

Key words

Utopia
Parody
Genre
Argentinean literature
Borges

* UNS. Correo electrónico: mauleandro@hotmail.com

Fecha de recepción

31 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

07 de octubre de 2014

Proponer una intervención en el campo de estudio acerca del fenómeno utópico implica subrayar, en primer lugar, la complejidad inherente a este objeto teórico, lo cual conduce a un segundo aspecto que lo caracteriza: la variedad y cantidad de disciplinas que lo han abordado. Pareciera que habría que combinar un enfoque epistemológico con un enfoque de crítica ideológica y semiótica (Cerutti, 2007: 56). Los textos del género que puede denominarse de tema utópico se caracterizan por su ambigüedad, ya que no se trata de textos que puedan ser considerados exclusivamente ni literarios ni filosóficos. Dentro de la complejidad que ofrece este objeto, es importante realizar una distinción entre fenómeno utópico y discursos utópicos de los que se han encargado disciplinas como la reflexión histórica o el análisis sociológico. Lo que llamamos género utópico está constituido por textos que poseen como condición el mecanismo de su imitación dinámica y, en tanto se multiplican, van modificándose. Estos textos que conforman el género literario utópico son el objeto de estudio de una línea de investigación sobre este tema y que se ocupa de: “las 'utopías noveladas', su historia, sus procedimientos narrativos, sus estrategias discursivas, etcétera” (Baczko, 1991: 79).

Antecedentes teóricos

Entre los intelectuales que examinaron y reinterpretaron el pensamiento utópico en las primeras décadas del siglo XX están Martin Buber, autor de *Pfado in Utopie* (1950), Karl Mannheim y su *Ideologie und Utopie* (1929), Ernest Bloch con *Geist der Utopie* (1923) y *Das Prinzip Hoffnung* (1951), Walter Benjamin y sus tesis *Über den Begriff der Geschichte* (1939). Luego de la Segunda guerra mundial, Marcuse en *Das Ende der Utopie* (1967) y Th. K. Adorno en *Negative Dialektik* (1966).

Los investigadores que han tratado el tema de la utopía desde la década de 1980 hasta el presente distinguen que esta se caracteriza por la intertextualidad, es decir que implica una red de intersecciones y referencias cruzadas tanto en un sentido formal como sustancial. La utopía es un objeto polimorfo; que, debido a su propia naturaleza, tiende a ser analizado mediante diferentes métodos críticos, y también es transversal, lo cual significa que atraviesa muchas áreas culturales y períodos históricos (Fortunati y Ramos, 2006: 7).

Además de que el estudio de las utopías literarias y el utopismo responden a una necesidad de investigar la historia de las ideas, también existe una función social en estas exploraciones. Tal como F. E. Manuel y F. P. Manuel han enfatizado en *Utopian Thought in the Western World* (1979), la relación entre el escritor/pensador utópico respecto del tiempo y la historia es compleja. La utopía –y su vínculo con la sátira– presupone un rechazo global hacia el mundo. Mientras que el escritor satírico anatomiza la realidad para mostrar sus defectos, el utopista puede superar la fase destructiva creando un proyecto.

Acercas de la creatividad utópica en la Antigüedad existe abundante bibliografía (Jouanno, 2008), pero por lo general los estudios acerca de la utopía

suelen partir de la obligada referencia a la obra de Tomás Moro de 1516, con la cual se acuña el término. La diferencia fundamental con estas producciones de la Antigüedad que tienen características utópicas porque refieren a territorios imaginarios y formas de organización social idealizadas es que se encuadran dentro de lo que denominamos *mito*, porque miran hacia el pasado, en tanto la utopía lo hace hacia el futuro (Júnior, 1998: 17). Además, estas elaboraciones se hallan organizadas sobre un núcleo teocéntrico. A partir de la Edad Media los textos de carácter utópico son antropocéntricos.

Uno de los primeros trabajos que se dedicó al estudio y recopilación de material que empezaba a cobrar características que luego serían definitorias de la utopía fue la tesis de Elfriede Ackermann, en la cual recopila un gran número de textos populares europeos producidos en diversos contextos sociales pero con el común denominador de referirse a un país imaginario que, más allá de coincidir en la descripción de una serie de cualidades, poseen como elemento central la crítica al trabajo. Algunas de las denominaciones que ha recibido este lugar imaginario son: Cucaña, Jauja, Schlaraffenland, el país del Preste Juan, la isla de San Brandán, Chacona, etc. El origen del tema, según Ackermann, es imposible de determinar exactamente: puede haber venido del Oriente, vía Asia menor; desde Grecia, mediante la literatura griega y latina; de la Biblia, gracias a canales bizantinos y hebreos, posiblemente camino de España y también de fuentes nórdicas (Ackermann, 1944: 79).

En las producciones medievales es notoria la estrecha vinculación que tiene lo utópico con el carnaval y con el tema del mundo al revés (Del Percio, en Barbosa, 2012: 37; Baroja, 1965: 47; Burke, 1991: 270). Según el reconocido medievalista J. Le Goff, la utopía medieval representa la negación del mercado. Es entonces –de hecho– una utopía urbana de un medio urbano penetrado por una economía de consumo generalizada, donde la abundancia de los productos y de los medios monetarios elimina los mecanismos del mercado (Le Goff, 1989: 280).

En la literatura oral del siglo XVI existe evidencia de que los relatos de viajes a estas tierras imaginarias tuvieron un gran auge (Boiteux, 1987: 563). Este tema del viaje imaginario se ofrecía como la posibilidad de un sueño colectivo para un pueblo oprimido que podía, de este modo, expresar valores inherentes de revuelta social. La incitación a viajar a esta fantástica tierra tiene relación con los procesos históricos que afectaban la mentalidad europea renacentista: el descubrimiento del nuevo mundo y la cifrada esperanza de encontrar en América el paraíso terrenal. De esta forma, la utopía, ya sea bajo las denominaciones de Jauja o Cucaña, constituyó un motivo literario que expresaba un sentimiento popular, la esperanza de una organización social diferente (Avoto, 2002).

La utopía llega a América

Durante el proceso de la conquista de América, las ideas utópicas fueron trasladadas a un nuevo territorio y de diversas maneras. La vida del fenómeno utópico

se desarrolla condicionada por la progresiva transformación de las relaciones de producción y el surgimiento de nuevos modos de organización social. Fue alejándose del artesanado, en un contexto de integración con la naturaleza en la Alta Edad Media; durante el Renacimiento –con sus viajes conquistadores– trató de hacer realidad en la Tierra el sueño de la utopía europea que había fracasado al transformarse en el opresivo surgimiento de las naciones. Con posterioridad, en el continente americano cuajaron dos líneas de pensamiento económico y cultural contradictorias.

En el Norte nace el sueño americano con los puritanos europeos perseguidos que buscan la concreción de sus ideales y expectativas en el nuevo continente (Costa Picazo, 2009: 18). El europeo llega con sus herramientas y su ropa elegante y su mentalidad, pero tiene que dejar atrás todo esto para enfrentarse a la llanura, al bosque y al desierto. Adopta la canoa y la carreta, retoma la caza y la pesca; es decir, vuelve atrás en el proceso de la civilización. Se da un doble proceso: el hombre trae la civilización pero al mismo tiempo la va perdiendo. A medida que avanza hacia el Oeste va olvidando Europa. En el Norte, los puritanos buscan fundar una nueva Jerusalén. La frontera ve nacer en el encuentro con la barbarie a un nuevo hombre americano, individualista, de gran movilidad y antiintelectual.

Luego están los otros, los que se quedaron del otro lado, que sienten que perdieron el tesoro de su territorio o cuyo sueño americano es incesantemente incumplido: América Latina.

La utopía latinoamericana tiene los mismos componentes que la utopía europea pero ha permitido a autores como Fernando Ainsa (1999) ampliar la estructura de la utopía clásica, por lo cual podrían incluirse como ejemplos, por un lado, las migraciones latinoamericanas de trabajadores pobres y, por otro, la unidad latinoamericana como utopía (Barbosa, 2012: 11). En este sentido, se ha abierto un camino hacia el ideal de unión regional en los que son llamados “movimientos latinoamericanistas”, sobre todo en el campo del estudio de la concepción de una América Grande o Nuestra América (Misseri, 2012: 87).

Acerca de la utopía en Latinoamérica es reconocida la reflexión de Arturo Roig, para quien el género narrativo en sí se halla extinguido e interesa más la función utópica en tanto es capaz de cumplir una función liberadora (Villamarín Carrascal, 2012). Esto ha dado lugar a otros trabajos que, más allá de la noción de “discurso liberador”, han permitido introducir la cuestión de la cientificidad de lo utópico; esto es, cómo desde una tierra que comenzó siendo utopía para otros, surgió una serie de utopías para sí cuyo proceso conflictivo puede ser considerado y asumido desde un nuevo horizonte de comprensión (Osorio, 2012: 92).

Precisamente es articulando las revoluciones indigenistas y las reformas agrarias como zonas de contigüidad con la función revolucionaria de la literatura de utopías latinoamericanas lo que ha permitido señalar dos tendencias generales entre reformistas y revolucionarios, ubicando a los movimientos de masas latinoamericanos

entre los primeros y a aquellos que sostenían el principio clasista y europeizante del socialismo revolucionario entre los segundos (Noel, 1982).

El siglo XXI es, para América Latina, el siglo de reconstrucción de las utopías en cuanto función crítico-reguladora de las totalidades opresivas, en cuanto recuperación de la esperanza, reconstitución de las identidades perdidas, reconstrucción del tejido social; es el siglo de la ruptura de viejos paradigmas y de la construcción de otros nuevos. El viejo paradigma del desarrollo ha sido sustituido por el concepto de Buen Vivir. Igualmente, el criterio para medir el grado de profundidad de las transformaciones sociales constituye el cambio en las relaciones de producción, sobre la base del cambio en las formas de propiedad. La organización popular y los nuevos sujetos sociales que adhieran al proyecto pueden modificar la relación de fuerzas, en la actualidad levemente favorable al cambio. En este proceso, el papel de los intelectuales es decisivo pues su tarea es construir los espacios de reflexión y crítica que amplíen cada vez más el número de hombres y mujeres dispuestos a luchar por estas nuevas utopías abiertas por los socialismos del siglo XXI, sin importar si pertenecen a Rafael Correa, Hugo Chávez, Néstor Kirchner, Lula, Evo o Fidel (Villamarín Carrascal, 2012: 479).

Utopía, proyecto de nación

Las dos tendencias políticas señaladas precedentemente respecto a las posibilidades de formulación social presentes en las formas de la literatura utópica han sido sintetizadas teóricamente por Raymond Williams (1994: 125 y ss) para quien uno de estos dos tipos de ficciones utópicas se refiere a una transformación general voluntaria y otro a una transformación tecnológica. Así, se establecen polos opuestos entre la utopía del libre consumo y la utopía de la libre producción. Moro y Bacon serían sus exponentes respectivos. En aquella se identifica lo social con los pequeños propietarios: sus leyes regulan y protegen pero también obligan al trabajo. Esta es la proyección de una clase declinante, generalizada como la norma relativamente humana pero permanente. Se trata de la proyección de una clase en ascenso.

R. Williams cita la periodización realizada por Abensour a partir de 1850 acerca de un cambio en la construcción sistemática de modelos organizativos alternativos hacia un discurso de valores. Según este, la tecnología no necesita ser solo una maravillosa nueva fuente de energía o algún recurso industrial de ese tipo, sino que también puede ser un nuevo conjunto de leyes, nuevas relaciones abstractas de propiedad. De este modo, define una utopía heurística, como respuesta a un reformismo limitado y que puede asentarse en el deseo aislado de vivir alienadamente, o bien, una utopía sistemática como respuesta a la tiranía o a la desintegración que, con su insistencia en la organización, ofrece escaso espacio para cualquier forma de vida reconocible.

Cuando la utopía no es una isla, sino nuestra tierra familiar transformada por un cambio histórico específico, existe un agente de transformación que, por ejemplo, en el caso de Wells, fue una fuerza modernizante, racionalizadora. Para R. Williams

la proyección de nuevos paraísos y nuevos infiernos ha sido un lugar común de la ciencia ficción cuyos mundos resultan de una reconstrucción fundamental de las condiciones físicas de vida y por lo tanto de las formas de vida. Es siempre una crisis de descubrimiento la que produce una crisis de posibilidad; una reformulación imaginaria de todas las formas y condiciones. Es dentro de la dominación capitalista, y dentro de la crisis de poder y de riqueza, que se da también la crisis de la guerra y del consumo, la forma como el impulso utópico se renueva a sí mismo.

Esta visión da lugar al pensamiento utópico como movimiento político-social que se liga indiscutiblemente a un proyecto de nación por su problemática relación con la idea de futuro, por la creencia en la realidad de la liberación, en la posibilidad de justicia y equidad. La característica distintiva de este pensamiento utópico es la importancia de la memoria en la formación de los conceptos utópicos de un futuro liberado. La idea de lugar es central, no como en utopía, sino como el sitio de transformación, la locación de la identidad y la generación de una idea utópica, que Bloch (1959) denominaba *Heimat* (hogar). La tensión entre la memoria y el futuro es resuelta por su constante y profética interacción en el presente, y la ambigua relación entre el Yo y el Nosotros se resuelve en un acercamiento literario a una identidad comunitaria imaginada más allá de la herencia colonial de nación (Ashcroft, 2012).

El pensamiento utópico puede ser una iluminación acerca de un nuevo modo de ordenamiento social y político que reemplace la promesa de nación, pero ¿de qué modo puede operar el pensamiento utópico si no tiene visión de utopía? La respuesta conduce a las formas de la imaginación, a la necesidad de revisar las precisiones acerca de las formas estéticas lindantes o constitutivas de la literatura de utopías.

Deslindes genéricos de la utopía

Menos que clausurar una clase genérica sobre la base de rasgos definitorios, interesa más acercar las categorías desde las que se ha abordado lo utópico literario para viabilizar algunos instrumentos que metodológicamente refuercen el lazo de unión estético-político.

Para Northrop Frye (1994: 106) la construcción de una utopía produce dos cualidades literarias típicas y casi invariables en el género. En primer lugar, la sociedad se describe ritualmente. En segundo lugar, estos rituales se convierten en racionales cuando se explica su significado. Teniendo como base que la utopía es, ante todo, una visión de la ciudad ordenada y de una sociedad dominada por la ciudad, la utopía típica contiene, aunque solo sea por implicación, una sátira sobre la anarquía inherente a la propia sociedad del escritor, y la forma utópica florece, sobre todo, cuando parece que la anarquía constituye la máxima amenaza social. Frye plantea dos modelos utópicos: el configurado por Moro y Platón, que acentúa la estructura legal de sus sociedades, o bien el modelo de Bacon, que acentúa el poder tecnológico. El primero se acerca a la teoría política y social; el último se confunde con la ciencia ficción. De esta situación surgen dos tipos de *romance* utópico: la utopía pura, que visualiza un Estado mundial presuntamente ideal, y la sátira o

parodia utópica, que presenta el mismo tipo de aspiración social en términos de esclavitud, tiranía o anarquía. Frye puntualiza que el término imaginativo se refiere a construcciones hipotéticas, a algo que no existe pero muchos escritores de utopías desean que exista; por consiguiente, su intención es más descriptiva que constructiva. Esto implica que la discusión sobre la utopía significa verla como una especie de la imaginación literaria constructiva y que cuanto más penetrante es la mente del escritor utópico, tanto más claramente está comunicando a sus lectores una visión, y no compartiendo con ellos un poder o sueño fantástico.

Esta visión es la que S. Barbosa rescata de Max Horkheimer, para quien "la utopía, en efecto, tiene dos caras; es la crítica de lo que es y la descripción de lo que debe ser. Su importancia radica, esencialmente, en el primer momento" (Barbosa, 2012: 8).

Lo fantástico forma parte de un continuo con las obras de ciencia ficción para Eric Rabkin, según lo cual el género de las utopías y sus subclases dependerían de la aprobación o desaprobación del autor respecto a su material junto con el tipo de articulación que se establezca respecto de los saberes de referencia y un cuerpo determinado de conocimientos. De esta manera se reconocerían aquellas formas en las que una inversión de lo conocido resultaría en una sátira inherentemente fantástica. Para Rabkin la ficción científica, la utopía y la sátira forman un supergénero (1994: 30).

Utopía renovada de un Borges cansado

"Existe en la Argentina una tradición utópica" afirma Félix Weinberg (1986: 7), habilitando la posibilidad de encontrar en las utopías fantásticas construidas por J. L. Borges operaciones estéticas que permiten pensar el uso de teorías científicas como nuevos modos de representación del sistema literario argentino de la época (Dámaso Martínez, 1990). El interés por estos géneros, en un proyecto estético-político construido junto a A. B. Casares, permite a M. T. Gramuglio descubrir que se trata de un interés por el valor en la novedad de los procedimientos en la literatura argentina y la posibilidad de producir un cambio en las convenciones (Gramuglio, 1991).

Se trataría de una empresa en la que se ofrece una nueva clase de utopía en la que no hay un nuevo orden social, sino un nuevo orden natural, una nueva epistemología acerca de la mente y los fenómenos. El foco central de esta es el carácter conjetural de todo conocimiento y representación (Irby, 1962). Esta utopía borgeseana se asentaría en la intención de desprestigiar el realismo o naturalismo y crear un texto utópico en el que lo fantástico supere al realismo (Jill Levine, 1977).

El relato "Utopía de un hombre que está cansado" de J. L. Borges, escrito originalmente en 1974 para el diario *La Nación* y publicado un año más tarde dentro de la colección de cuentos *El libro de arena*, forma parte de la tradición utópica y, al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de leer lo utópico a la luz de las precisiones teóricas precedentes.

Este relato ha recibido poca atención por parte de los críticos que básicamente se han limitado a señalar su filiación a la utopía y no dejan de ser seducidos por la habitual propensión de las ficciones borgesianas a identificar la voz narrativa con el sujeto autorial, lo cual conduce a conclusiones discutibles (Franco, 1981: 52-78; Rojel, 2005: 23-30).

El argumento del relato presenta una voz en primera persona que, peregrinando por una llanura americana, incapaz de diferenciarla entre las del norte y las de sur del continente, descubre una casa cuyo dueño lo invita a pasar. Allí, durante el transcurso de la conversación, el protagonista descubre que se encuentra en el futuro, gracias a su interlocutor, quien le refiere cuáles son los rasgos más sobresalientes de ese mundo distante en el tiempo. El rico diálogo que mantienen los personajes plantea críticas a la sociedad que es presente para el viajero. A diferencia de este presente, en el futuro no existe vínculo social, tradición ni memoria. La comunicación entre los dos personajes, plena de veloces ironías y veladas citas, concluye cuando unos personajes menores se hacen presentes para acompañar al dueño de casa a su cremación voluntaria. Antes de que esto ocurra, al viajero del tiempo le es ofrecido como curiosidad un antiguo ejemplar de la *Utopía*, escrito por Tomás Moro, y como regalo de despedida una pintura que para el protagonista resulta prácticamente en blanco porque está hecha con colores que aún no puede ver y cuyos materiales están dispersos en el planeta.

En el cuento se parodia a grandes rasgos el modelo narrativo de Moro. Se trata de una parodia irónica, como veremos, ya que el texto presenta un significado simple y llano al lector ingenuo y otro significado más profundo y complejo a aquel lector culto que comparta la competencia cultural del autor. Esta forma de la parodia, respetuosa y en calidad de homenaje, es un acto de síntesis y su función es el contraste (Hutcheon, 1978).

La condición de posibilidad del procedimiento paródico es el reconocimiento de ese campo de la experiencia compartida entre autor y lector. Experiencia cultural que exige al lector el reconocimiento de los nombres de lugares, de las personas o de cualquier detalle que pueda ser recuperado y resemantizado. Un ejemplo es el uso de etimologías griegas para los nombres de los personajes. El protagonista de *Utopía* se llama Hitlodeo, un nombre formado por dos palabras griegas que dan “hábil en tonterías”, en tanto que en el relato de Borges, el narrador dice llamarse Eudoro, es decir “el buen regalo”, y precisamente la narración finaliza luego de que este haya recibido un enigmático regalo.

En ambos textos el narrador protagonista cuenta el encuentro que ha tenido, en un lugar impreciso, con un habitante de esa tierra utópica, quien en la descripción que hace de ella plantea al mismo tiempo las lacras de la actual sociedad y el modelo de la sociedad deseada. En este sentido, ambas narraciones refieren, aunque la de Moro en un grado mucho mayor, un modelo que prioriza la sujeción del individuo a un orden social mayor. Esto difiere de las utopías medievales, que celebraban la libertad y no el dominio de la naturaleza.

Respecto a estas cuestiones del control demográfico, ya presentes en Moro, este relato reitera un postulado que Borges (1940) ya había formulado en el cuento anterior “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”: cada hombre puede tener un solo hijo porque no conviene fomentar el género humano. Sin embargo, difiere respecto de la condena al suicidio. “Cuando quiere se mata. Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte” (Borges, 1998: 102). Esta sentencia es, en realidad, una afirmación de Leopoldo Lugones (1923) que Borges pone en boca de uno de los personajes con los que se encuentra el narrador del relato. Este gesto cobra una particular importancia, ya que debe ser leído en el tono paródico en el que fue escrito, lo que implica que no solamente el lector debe reconocer el material parodiado sino también que es una parodia (Domínguez, 2010: 71), lo cual conduce a interpretar el fragmento del relato como un modo de combate y posicionamiento en una discusión acerca de estéticas literarias. Para ser más claros, Borges ataca oblicua, disimuladamente, la postura mimética y realista que pregona Lugones por esos años. Esta rivalidad Borges ya la había referido de la misma manera paródica en su cuento “El Aleph”, cuyo protagonista es representante del realismo (su entretenimiento es la fotografía), del progreso tecnológico y del proyecto poético latinoamericano totalizador que va desde Andrés Bello hasta el mismo L. Lugones (Franco, 1981: 77).

A diferencia de la ciudad descrita en *Utopía* de Moro, en el relato “Utopía de un hombre que está cansado” no existen organizaciones sociales como las ciudades ni la idea de un Estado que legisle absolutamente la vida de los individuos. Sin embargo, en ambos modelos la finalidad es similar: garantizar la felicidad, el desarrollo armonioso de cada individuo. Las personas se dedican al cultivo de las artes o la reflexión intelectual, aunque esta es exclusividad de pocos en la tierra de Moro. En ambos textos, un amplio margen de tiempo libre es deseable pero con la diferencia fundamental de que en el texto de Moro el trabajo es una regla general y, en el texto de Borges, el trabajo no forma parte de una actividad al servicio de una organización supraindividual. De hecho, cada individuo debe valerse por sí mismo para su subsistencia: “Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita” (Borges, 1998: 103).

La desestimación del dinero es un rasgo que comparten los habitantes de estos dos territorios utópicos debido a un rechazo fundamental hacia la noción de propiedad privada pero de manera distinta. En Moro no existe propiedad privada porque todo pertenece a un orden institucional que rige y legisla sobre todos los habitantes de su territorio; en cambio, en Borges la propiedad privada es imposible porque no existen las ideas particulares, incluso la de gobierno o Estado es irrisoria. Estos seres habitan también un tiempo utópico, una ucronía: “Eludimos las inútiles imprecisiones. No hay cronología ni historia” (Borges, 1998: 99).

Estos seres viven con apenas unas pocas leyes y participan de un sistema de pensamiento que desestima las diferencias particulares en pos de categorías universales. Esta “ausencia de nombre propio” que rechaza la propiedad privada del tiempo, los lugares, las personas o los objetos es coherente con una concepción del quehacer literario que se refleja en la elección del género utópico. Un género determinado por la reiteración de un mismo relato, contado una y otra vez, con

variaciones secundarias, consiste en la negación del texto como producto de un autor particular. Es la recreación constante de una materia anónima y colectiva... como el lenguaje. De este modo, la afirmación que Borges ya había realizado en "Tlön Uqbar, Orbis tertius" de que "el lenguaje es un sistema de citas" es la declaración más explícita de este sistema de pensamiento trasladada a la esfera de lo literario.

La ironía, presente de la utopía

De la misma forma en que debe haber acuerdos entre autor y lector, entre otros, acerca de la experiencia cultural común y de los géneros literarios para reconocer la parodia, también es necesario este tipo de acuerdos para otro tipo de mecanismo literario como lo es el recurso retórico de la ironía.

Para Hodgart la ironía, definida literalmente como disimulación, es el uso sistemático del doble sentido y presupone también un doble auditorio: uno que se deja engañar por el significado superficial de las palabras, y otro que capta el significado oculto y se ríe con el engañador del engañado (Hodgart, 1969: 130).

La ironía articula con la parodia, propia del paradigma utópico, sobre la base de dos elementos. En primer lugar el conocimiento compartido acerca del género parodiado y de una cultura general y, en segundo lugar, la intencionalidad participativa respecto del modelo cuestionado. La presencia de esta última es lo que diferencia la ironía de la sátira.

Para el lector avezado, es un guiño cómplice el detalle del relato borgeseano que el primer libro que se menciona sea precisamente *Utopía* de Tomás Moro. Es una puesta en abismo irónica que requiere compartir con el autor su lugar intelectual, porque no solo es necesario el conocimiento de la obra referida sino también el reconocimiento de su estructura narrativa en este relato que la incluye.

De la misma forma, se producen otras situaciones irónicas, como la de colocar en la misma categoría de cuento fantástico los *Viajes de Gulliver* y la *Suma teológica*, una puesta en crisis de los criterios canónicos sobre los géneros. El significado irónico de la afirmación ocurre solamente en un lector iniciado, uno que posea la competencia cultural suficiente para percibir el contraste de colocar la tradicional sátira de Johnathan Swift junto al tratado teológico de Tomás de Aquino.

Seguramente, uno de los gestos más irónicos del relato es el momento en el que define al inventor de la cámara letal, Adolfo Hitler, como un filántropo. Esta afirmación es un procedimiento irónico por la naturalidad con que el personaje le otorga a este hecho histórico un valor ético diametralmente opuesto al asignado por la historia y el consenso contemporáneo.

Conclusiones

Es destacable, en las consideraciones que hemos desarrollado, de qué manera –dentro de un género literario que forma parte de un fenómeno más complejo como la utopía– el procedimiento paródico constituye su principio constructivo y cómo la referencia a un campo de conocimientos compartidos entre autor y lector permite el tono jocoso de la ironía.

Por otra parte, también es imprescindible conservar durante la lectura del relato la diferenciación entre voz narrativa y función autoral. El lugar del narrador que dentro de la ficción asume una condición de superioridad por poseer un saber que le ha sido otorgado al viajar a Utopía refiere, ya fuera del texto, a la posición del autor como intelectual, dado que las condiciones de posibilidad de la reinención del paradigma utópico quedan definidas por el lugar específico en el que se instala el intelectual que reivindica su derecho a pensar, a imaginar y a criticar lo social, y en especial lo político (Baczko, 1991: 67).

El título del relato alude ambiguamente a la utopía de un hombre que está cansado y deja irresuelto si el texto es la utopía y su autor es ese hombre o si se refiere al narrador y su relato o incluso al personaje visitado que se apresta a morir y describe su tierra. En todo caso, la cuestión pasa por el marco de pensamiento que ha construido el texto: el aparato categorial de referencias estéticas y filosóficas considerado desde la tradición pero, al mismo tiempo, leído como dispositivo situado coyunturalmente.

Final en blanco

Tal como el viajero de H.G. Wells que trajo una rosa luego de haber viajado en su máquina del tiempo, Eudoro, pese a estar perdido en las pampas, trae un buen regalo del futuro: una pintura cuyo motivo no puede ver no por su ceguera física, sino por su incapacidad de distinguir diferencias entre los colores actuales, o por pretender buscarlas. Esta pintura, al igual que la parodia utópica que la incluye, evidencia que no es el texto el término de la relación al que deba atribuírsele la responsabilidad por su significación, sino a la capacidad del lector para poder discriminarlas.

Esa pintura en blanco que se menciona al final del relato refuerza el carácter de lo estético como modo de concreción de la utopía, como su testimonio. Por estar en blanco demanda un observador-lector activo, es decir que configura un modelo de sujeto que sea participativo en un proceso que es al mismo tiempo político y estético, un sujeto competente en la construcción de un tiempo futuro que ya decididamente no resuelve los debates de su inmediatez por referencia a la tradición exclusivamente, sino que reafirma la esperanza del futuro menos en un ideal que en un complejo perceptual de incesante presentificación: una estética algo fantástica, un poco irónica y bastante cansada de reiterar, paródica, elusivamente, que la utopía todavía es posible.

Fuentes

Borges, Jorge Luis (1940), "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Revista Sur*, nº 68, Buenos Aires, pp. 30-46.

---- (1998), "Utopía de un hombre que está cansado", en Borges, Jorge Luis, *El libro de arena*, Madrid, Alianza, pp. 96-106.

Moro, Tomás (1945) [1516], *Utopía*, Buenos Aires, Hachette, [traducción de Heriberto Falk].

Bibliografía

Ackermann, Elfriede M. (1944), *Das Schalaffenland in german literature and folksong*, Chicago, Chicago University Press.

Adorno, Theodor W. (1966), *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp, [traducción al español como *Dialéctica negativa* (1975), Madrid, Taurus].

Ainsa, Fernando (1999), *La reconstrucción de la utopía*, México, UNESCO.

Ashcroft, Bill (2012), "Introduction: Spaces of Utopia", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, nº 1, [disponible en <http://ler.letras.up.pt>].

Avoto, Luiggi (2002), "Náufragos, desterrados y desertores europeos...", en *Actas del 1º Encuentro Las metáforas del viaje y sus imágenes*, [CD-ROM] Rosario, Argentina. ISSN 950-673-327-9.

Baczko, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Barbosa, Susana (2012), "Historia y utopías técnicas", en Misseri, Lucas E. (comp.), *Estado cultura y desarrollo: entre la utopía y la crítica: Actas de las 1 Jornadas internacionales de filosofía y ciencias sociales*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 8-11.

Baroja, Julio C. (1965), *El Carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.

Benjamin, Walter (1939), "Über den Begriff der Geschichte", en (1974), *Gesammelte Schriften*, I, 2, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, [traducción al español como "Tesis de filosofía de la historia", en (1974), *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus].

Bloch, Ernest (1923), *Geist der Utopie*, Berlin, Paul Cassirer Verlag.

---- (1959), *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

Boiteux, Martine (1987), "Voyage au pays de Coccagne", en *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours*, Paris: Maisonneuve et Larose, pp. 557-580.

Buber, Martin (1950), *Pfado in Utopie*, Heidelberg, Lambert Schneider Verlag, [1ª traducción española: *Caminos de utopía* (1955), México, Fondo de Cultura Económica].

Burke, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.

Cerutti Guldberg, Horacio (2007), *Presagio y tópicos del descubrimiento (Ensayos de utopía IV)*, UNAM, México, Ediciones Eon.

Costa Picazo, Rolando (2009), "Literatura del disenso en los Estados Unidos", en Tardonato Faliere, Elena (comp.), *El sueño americano. La literatura de EEUU desde la segunda posguerra*, Rosario, Serapis, pp. 13-36.

Dámaso Martínez, Carlos (1990), "Bioy Casares: una poética de la invención", *Espacios de crítica y producción*, n° 8/9, Buenos Aires, SEUBE, UBA, pp. 35-40.

Del Percio, Daniel (2012), "Utopía, nihilismo y posmodernidad. La distopía como forma larvaria de la modernidad", en Misseri, Lucas E. (comp.), *Estado cultura y desarrollo: entre la utopía y la crítica: Actas de las 1 Jornadas internacionales de filosofía y ciencias sociales*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 37-45.

Domínguez, Marta S. (2010), *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*, Bahía Blanca, Ediuns.

Fortunati, Vita y Ramos, Iolanda (2006), "Utopia Re-Interpreted: An Interview with Vita Fortunati", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, n° 2, pp. 1-14, [disponible en <http://ler.letras.up.pt>].

Franco, Jean (1981), "The utopia of a tired man: Jorge Luis Borges", en Jameson, Fredric (ed.), *Social text. Theory/culture/ideology*, n° 4, Brooklyn, pp. 52-78.

Frye, Northrop (1994), "La construcción utópica", en Link, Daniel (comp.), *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La marca, pp. 106-109.

Gramuglio, María Teresa (1991), "Bioy, Borges y 'Sur': diálogos y duelos", *Anthropos*, n° 127, Barcelona, pp. 65-73.

Hodgart, Mathew (1969), *La sátira*, Madrid, Guadarrama.

Hutcheon, Linda (1978), "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, n° 36, pp. 467-477.

Irby, James (1962), "Borges and the idea of utopia", *Encuentro con Borges. Revista de la universidad de México*, vol. XVI, n° 10, pp. 35-45.

Jill Levine, Suzanne (1977), "Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: La Utopía como Texto", *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, julio-diciembre, n° 100-101, Universidad de Pittsburgh, pp. 415-432.

Jouanno, Corinne (2008), "L'imaginaire utopique dans le monde grec. L'utopie, état de la question", *Kentron*, N° 24, pp. 13-22.

Júnior, H. Franco (1998), *Cocanha. A historia de um país imaginário*, São Paulo, Companhia das letras.

Le Goff, Jacques (1989), "L'utopie médiévale: le pays de Cocagne", *Revue Européenne des sciences sociales*, n° 27, pp. 271-286.

Lugones, Leopoldo (1923), *Estudios helénicos*, Buenos Aires, Editorial Babel.

Mannheim, Karl (1929), *Ideologie und Utopie*, Bonn, Cohen, [traducción al español como *Ideología y utopía* (1987), México, Fondo de Cultura Económica].

Manuel, Frank Edward y Manuel, Fritzie Prigohzy (1979), *Utopian thought in the Western World*, Cambridge, Belknap Press.

Marcuse, Herbert (1967), *Das Ende der Utopie*, Berlin, Peter von Maikowski Verlag, [traducción al español como *El final de la utopía* (1968), Barcelona, Ariel].

Misseri, Lucas E. (2012), "El utopismo en la Argentina del siglo XXI", en Misseri, Lucas E. (comp.) *Estado cultura y desarrollo: entre la utopía y la crítica: Actas de las 1 Jornadas internacionales de filosofía y ciencias sociales*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 85-91.

Moro, Tomás (1945) [1516], *Utopía*, Buenos Aires, Hachette, [traducción de Heriberto Falk].

Noel, Martín A. (1982), *El tema de la revolución en la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Corregidor.

Osorio, Néstor L. (2012), "La utopía vitoriana: una forma de discurso libertario a partir de Nuestra América", en Misseri, Lucas E. (comp.), *Estado cultura y desarrollo: entre la utopía y la crítica: Actas de las 1 Jornadas internacionales de filosofía y ciencias sociales*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 92-100.

Rabkin, Eric (1994), "Otra (fantástica)", en Link, Daniel (comp.), *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La marca, pp. 23-30.

Rojel, Marcelo Sánchez (2005), "Borges y el cansancio de lo mismo", *Acta literaria*, n° 31, Concepción, Universidad de Concepción, pp. 23-31.

Villamarín Carrascal, Marcelo (2012), "Crisis de paradigmas y nuevas utopías: el socialismo del buen vivir", en Misseri, Lucas E. (comp.), *Estado cultura y desarrollo: entre la utopía y la crítica: Actas de las 1 Jornadas internacionales de filosofía y ciencias sociales*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 479-487.

Weinberg, Félix (1986), *Dos utopías argentinas de principio de siglo*, Buenos Aires, Hyspamérica.

Williams, Raymond (1994), "Teoría política: utopías en la ciencia ficción", en Link, Daniel (comp.), *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca, pp. 110-128.