



ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM


Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Dumanski, Cristina María

**Un viaje por la (re)construcción del
universo conocido.
Última parada: utopías literarias del
siglo XX**

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

Director: Santander, Carmen

Posadas, 2016



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

UNAM
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA DISCURSIVA

TESIS:

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

Última parada: utopías literarias del siglo XX

Responsable:
Dumanski Cristina María

Directora: Dra. Carmen Santander

Posadas, Misiones. Noviembre de 2016

ÍNDICE

<i>EXORDIO: REFLEXIONES PRELIMINARES AL EMBARQUE</i>	3
Rumbo a Utopía: acerca de la elección del destino.....	3
Trazando la hoja de ruta.....	9
<i>CAPÍTULO 1 UNIVERSOS UTÓPICOS</i>	11
1.1. Punto de partida y punto de llegada: una mirada retrospectiva sobre el género utopía cinco siglos después de Tomás Moro.....	11
1.2. Vecindades territoriales: ¿Utopía o Distopía?.....	23
1.3. Desembarco en utopía: hacia las comarcas Arlt y Cortázar	25
1.4. Reconocimiento del terreno o exploración discursiva: características de la utopía como género literario.	42
1.5. Senderos bifurcados: la narrativa del siglo XX como desvío de la forma clásica del género	60
<i>CAP. 2 RECORRER EL TERRITORIO Y LEERLO: LAS UTOPIÁS COMO METÁFORAS DEL IMAGINARIO SOCIAL</i>	72
2.1. La metáfora, vivificante del lenguaje	72
2.2. Cada signo tiene su historia: El nacimiento de la metáfora.....	78
2.3. La comarca como un todo o la semiosis infinita	85
2.4. Reminiscencias del signo: cuando los imaginarios sociales entran en escena .	90
2.5. El texto literario como mapa de un territorio rizomático	100
<i>EPÍLOGO: DONDE ACABA EL VIAJE, COMIENZA EL RELATO</i>	104
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	107

Rumbo a Utopía: acerca de la elección del destino

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 –término que utilizaremos momentáneamente– 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 el carácter doble de la ficción, 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, 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– 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.

No nos proponemos hacer aquí un análisis exhaustivo, diacrónico, de las cadencias del género sino que tomaremos a modo de corpus representativo dos obras de la literatura argentina del siglo XX, a saber; *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), novelas en serie de Roberto Arlt (1900- 1984), y *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) de Julio Cortázar (1914-1984).

Ahora bien, dentro de las vastas producciones literarias de ambos autores, por demás representativos de la literatura argentina de vanguardia, hemos decidido abocarnos a *Fantomas contra los vampiros multinacionales* por ser, quizá, uno de los textos de Cortázar más olvidados por la crítica literaria, además de presentarse (ya desde el título) como una utopía realizable, lo cual nos interesó particularmente.

Esta obra denota una marcada vocación política de denuncia hacia los golpes militares en Sudamérica y los gobiernos dictatoriales que incurrieron en todo tipo de violaciones a los derechos humanos, siendo los casos más extremos los asesinatos y atentados justificados por las diferencias ideológicas. Muestra, además, la actuación política tanto del autor como la de diversos intelectuales que formaron parte de organismos internacionales (como el tribunal Russell II) que supieron condenar a los gobiernos de Chile, Brasil, Uruguay, Bolivia, Paraguay, Estados Unidos y a varias de sus agencias de inteligencia, como la CIA y la DEA, e incluso a algunas empresas multinacionales como la ITT, la Kennecot, la Anaconda, etc.

Por otro lado, la obra representa todo un desafío hacia la crítica (otro de los motivos quizás, que lo hicieron un texto poco conocido) al incorporar diversos registros –muchos de ellos iconográficos– de muy diversa procedencia, como historietas,

¹ Cfr. Saer, 1997: 5- 8

infografías, collages, ilustraciones, etc. con una extraña mezcla de realidad y fantasía, de novela corta y cómic, de biografía e imaginación.

En cuanto a la selección de textos de Arlt nos resulta interesante uno de los procedimientos del fantasy de construir, a partir de los discursos que circulan en la sociedad, otro discurso fundante de una utopía que, en *Los siete locos*, no es otra que la sociedad secreta que pretende fundar el personaje del astrólogo y a la que busca afiliar a los demás a través de un discurso altamente persuasivo. Lo llamativo de este proyecto es que nunca deja totalmente en claro cuáles son sus verdaderos fines, ya que apunta a destruir el orden social existente, proponiendo un orden nuevo en diversos ámbitos (político, militar, religioso, económico, etc.).

Además, para cada personaje la concreción de la utopía tiene una connotación diferente por ejemplo: para Remo Erdosain –personaje principal y antihéroe, para muchos el alter ego de Roberto Arlt– es el final de la apatía y el hallazgo de un sentido a su vida circundada por la angustia; para Hipólita, la llegada del amor de la mano del Superhombre; para el Astrólogo una forma fácil de hacer dinero, alcanzar el liderazgo nada menos que sobre la humanidad toda y quedarse, además, con la mujer amada; para el “rufián melancólico”, quien vive como “cafishio”, se promete el puesto de “Gran Patriarca Prostibulario” y para los Espila –familia que vive en la miseria absoluta– un porvenir lleno de riquezas y excentricidades.

En *Los lanzallamas* el autor continúa ahondando en la inconformidad y la angustia existencial del argentino de clase media-baja –o del imaginario social que manejamos respecto de tal división de clases– en relación al lugar en el que la sociedad le obliga a vivir. De esta manera, la representación intenta construir la identidad de determinado sector social, siendo ésta (la identidad) una de las mayores metáforas del lenguaje ya que hablamos de un parecido que no se halla en las cosas mismas sino que sólo puede ser verbal, implicando una sustitución basada en un parecido ilusorio.

Si bien en ninguna de las novelas de Roberto Arlt se utiliza literalmente el término utopía, las consideramos tales ya que prometen, ni más ni menos que a los más insatisfechos y desdichados, un cambio sustancial para sus vidas y el fin de sus tristezas –prácticamente una nueva vida– en un contexto marcado por la crisis económica y la baja calidad de vida de los argentinos durante lo que se conoce históricamente como década infame (1930-1943).

A modo de síntesis, los textos que tomamos para el análisis tienen en común el planteo de nuevas formas de utopía generando un distanciamiento respecto de las utopías clásicas: en *Fantomas...* desde lo formal (el género) donde la narrativa se entrecruza con el cómic en un proceso de hibridación, y en el caso de *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* en la proyección de espacios utópicos a partir de lo que Sartre denomina “la ascesis de la abyección”², es decir, el recorrido de una vía mística a través del camino del absurdo que convierte al protagonista en el antihéroe existencial de su década. Por otra parte, la creación de una temática propia, e incluso de un propio sistema de discurso literario, despreocupado (aunque quizá sólo en apariencia) de toda técnica, aspecto íntimamente relacionado a la cuestión genérica, tan desestructurada en la producción literaria cortaziana y que llevó a la crítica muchas veces a juzgar a Roberto Arlt como un escritor mal versado, cuestión a la que el mismo autor alude en las palabras preliminares a *Los lanzallamas*.

En cuanto a los personajes, en ambos textos se destaca la figura del villano que se hace héroe: en lo que hace a *Fantomas*, el superhéroe es tomado de un cómic mexicano donde es, literalmente, el villano. Erdosain es protagonista y antihéroe a la vez, portador de las más bajas pasiones y deseos, paradójicamente de trascendencia y de hundimiento o degradación.

Finalmente, la instauración de una nueva modalidad de narrador en el discurso; en Arlt la figura del comentador, una especie de periodista que conforma el relato en base a los testimonios de los protagonistas, dando una apariencia de mayor objetividad o distanciamiento respecto de la historia narrada. En *Fantomas...* se genera cierta incertidumbre en el lector respecto al narrador del relato, por el posicionamiento de un personaje llamado Julio Cortázar que es a la vez protagonista y autor de la obra.

En líneas generales, el corpus pone en juego en un orden metafórico a través de dichas utopías –ya determinaremos si hablamos de dispositivos utópicos en la novela o de utopías en sí como géneros– diversas representaciones sociales respecto de territorialidades latinoamericanas, con un determinado espesor temporal, que hacen interesante su estudio desde un punto de vista literario y semiótico.

² Cfr. Mirta Arlt (prólogo) en Arlt Roberto, 2007: 10

Para realizar un abordaje semiótico de las utopías literarias nos posicionamos 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, ya que no pretendemos en este campo probar que algo debe ser, llegando a conclusiones que no dejen margen de error, sino sugerir que algo podría ser leído desde una perspectiva determinada mediante la formulación de una hipótesis de lectura que abordaremos a través de un andamiaje teórico. Este modelo de pensamiento, propuesto por Charles Sanders Peirce, proporciona claves de interpretación cuando ninguno de los demás tipos de argumentos (inductivo y deductivo) se considera válido o aplicable.

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 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 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), los modos en que pensamos a las

dictaduras, 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.³

El objetivo de todo texto es orientar la práctica de la lectura hacia la conjetura que no es otra cosa que la afirmación tímida acerca de algo, aún sin tener la certeza suficiente; es por ello que lo que planteamos como una hipótesis de lectura o, en términos de Peirce, un pensamiento abductivo, no es otra cosa que una operación en la cual la razón funciona como el mapa de un territorio que vendría a ser la realidad. Y allá vamos.

³ Cfr. Braviri, 2006: 4

Trazando la hoja de ruta

La selección del tema de investigación, planteado en su momento como proyecto de tesis, no pudo haber tenido otro móvil que la conjetura inicial surgida durante la lectura del texto de Cortázar como una utopía literaria planteada bajo la clave del híbrido genérico. Sin lugar a dudas, la aparición en la portada de la inscripción “utopía realizable” tuvo mucho que ver en la que consideramos una acertada decisión de tomarlo como texto-pretexto para analizar las construcciones imaginarias o representaciones sociales que se ponen en juego en los discursos.

Si bien el texto de Cortázar permite abordar la problemática de los imaginarios sociales desde una perspectiva que puede resultar muy interesante, nos pareció estrictamente necesario abrir un poco más el panorama y poder entrecruzar lecturas con, al menos, otro autor representativo de la literatura argentina contemporánea como lo es Roberto Arlt, quien plantea (o quizá sólo sea una interpretación posterior) nuevos recorridos lecturales por las producciones utópicas, en este caso, constituidas como tales desde el fantasy. La hipótesis inicial fue que las novelas seleccionadas pueden ser leídas bajo la clave del relato utópico (puesto entre comillas), ya que concretizan representaciones o imaginarios sociales. Cuando decimos que tomamos determinados conceptos entre comillas, nos referimos a que quedaba por verse aún si podríamos hablar de relatos, novelas, o sólo de episodios utópicos, e incluso corroborar si efectivamente estamos ante utopías o si se trata de literaturas distópicas. De la misma manera, la hipótesis postula una similitud entre los conceptos de imaginarios y representaciones, cuestiones que sólo fueron esclarecidas con la lectura teórica.

Una vez iniciado el trabajo que se volviera luego cíclico y constante de investigación bibliográfica y de elaboración conceptual, dos fueron las grandes sorpresas: en primer lugar la profusión de investigaciones existentes en torno a la problemática de la utopía, tanto desde las disciplinas filosóficas, como desde la literatura, la lingüística y aun la semiótica. Como bien lo señala Baczko⁴, las investigaciones sobre la utopía parten hoy en todas las direcciones y se alejan cada vez más de lograr un corpus de textos bien definido, haciendo que las producciones utópicas sean cada vez más diversas y los límites entre ellas más difusos. Por la misma razón, abundan las definiciones del género corriéndose el riesgo de encerrar demasiado el concepto o, por el contrario, de abrirlo excesivamente.

⁴ Cfr. Baczco, 2005: 76-80

En este aspecto, 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. 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 y la ósmosis 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 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.

En segundo lugar, si bien para ese entonces los objetivos presentados en el plan de tesis se consideraban alcanzados, nos sentimos quizá algo desanimados al encontrar, ya avanzada la escritura, una correspondencia entre nuestra tesis o hipótesis inicial como conclusión a la que llegaron autores como Louis Marín o el propio Ricoeur en *Ideología y Utopía*, ya que esto haría ver a la investigación como si hubiese seguido un camino inverso al que en realidad se transitó, es decir, el planteo de una hipótesis de lectura a partir de la interpretación de un texto y la indagación bibliográfica posterior de fuentes primarias que permitan esclarecer las categorías por medio de las que se piensa (si bien, como todos sabemos, no existe una lectura, por más “iniciática” e inocente que se la piense, despojada de lo ideológico).

Sobrepuestos de esta inquietud iniciamos el recorrido a sabiendas de que el territorio a explorar se halla ampliamente estudiado y de que la problemática a tratar, conjuntamente con el andamiaje teórico que lo sostiene son problemáticas “antiguas” pero siempre actualizables y susceptibles de ser extrapoladas en nuevos textos que las redefinan, por ello proponemos a modo de organización de la tesis la metáfora del viaje ya que arribamos a paisajes que, aunque recorridos por otros, siempre pueden ser vistos con nuevos ojos y narrados por nuevas voces. Por ello pretendemos sumar, con esta conjetura, una mirada más que enriquezca el universo semiótico de interpretaciones posibles. Nunca únicas, cerradas, ni definitivas.

CAPÍTULO 1 UNIVERSOS UTÓPICOS

1.1. Punto de partida y punto de llegada: una mirada retrospectiva sobre el género utopía cinco siglos después de Tomás Moro

La Utopía como género literario vio la luz a principios del siglo XVI. Desde entonces, ha sufrido ciertas modificaciones en su forma, aunque estos cambios han sido paulatinos. Si realizamos una rápida cronología, o mejor, un recorrido diacrónico por su evolución, podríamos decir que nace con Tomás Moro, aunque existen ya antecedentes del género utópico en *La República* de Platón, para muchos su primer esbozo. Aquí, el problema central es el de la justicia, problema político por excelencia. Sin embargo, la referencia platónica no es suficiente para avalar la pertenencia o no a un género, ya que en ella estaría ausente el deseo de lograr la felicidad de cada sujeto, aspecto que se repite, de aquí en más, en todas las utopías. De todos modos, quizá principalmente por haber contribuido con el nombre, atribuimos la paternidad a Tomás Moro cuya obra tuvo su descendencia en la *Nueva Atlántida* de Bacon, en la *Ciudad del Sol* de Campanella, en el anónimo *Reino de Antangil*, en *La Basiliada y Código de la Naturaleza*, de Morelly, y en *Año 2440* de Mercier, lista que podría continuar extensamente.

Utopía, de Tomás Moro, fue publicada en el año 1516 y reúne por lo menos tres discursos; un discurso crítico, en relación al statu quo de Inglaterra, un discurso descriptivo del modo de vida de la isla Utopía que busca oponerse al primero, y, un discurso justificativo que enuncia las condiciones en las que sería posible tal vida social.

En cuanto al primer punto, es importante destacar su relevancia dentro del género ya que significa que la utopía no es un simple producto de la imaginación construido sobre la base de una fantasía infundada; el utopista, no está más alejado de la realidad misma que un periodista o un historiador y su meta, si bien no es la única ni la más importante, también es la de mostrar aspectos nefastos de la sociedad a la que pertenece: miseria, hambre y repartición desigual de riquezas a través de la manipulación de la propiedad privada.

Etimológicamente, el término significa “en ninguna parte”. La Real Academia Española recoge y define brevemente esta noción, del siguiente modo:

“Del lat. mod. *Utopia*, isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto, descrita por Tomás Moro en 1516, y estel gr. οὐ 'no', τόπος *tópos* 'lugar' y el lat. - *ia* ' - ia'.

Plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización. Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano.”⁵

Es decir, se entiende por utopía al plan, proyecto, doctrina o sistema óptimo o conveniente que aparece como quimérico desde el punto de vista de las condiciones existentes en el instante de su enunciación.

Sin embargo, aunque se asocie indefectiblemente a la novela de Tomás Moro, el discurso utópico no se acaba con ésta, ya que el género fluctúa permanentemente siendo imposible limitarlo a una sola obra. A esto debemos añadir que la utopía es una representación de la alteridad social y de los imaginarios sociales propios de una época determinada, de modo que cambian tanto las formas discursivas como la sociedad misma de un modo permanente, siendo la utopía latinoamericana, como el territorio mismo que representa; plurifuncional, interdependiente, intercultural y mestiza. La escritura tiene el deber de representar esto, mostrando, como un todo híbrido, los ritmos de los diferentes grupos sociales, sus costumbres y creencias.

Estos devenires llevan a los discursos del centro a la periferia cultural, lo que explica por qué en una época determinada las utopías son sólo un elemento marginal y aislado y en otras la actividad productora de los escritores del género se multiplica.

Como sostiene Baczkó, las representaciones de la nueva ciudad utópica se convierten en un lugar privilegiado donde ejercer la imaginación social, recibiendo, elaborando y produciendo los sueños sociales a la vez que forman un dispositivo que garantiza un esquema colectivo de interpretación y unificación del campo de las experiencias, del horizonte de expectativas, de los temores y esperanzas.⁶

A este término claramente ambiguo (¿eu-topos, región de la felicidad y la perfección o u-topos, región que no existe en ningún lado, o ambas?) se fueron sumando otras connotaciones como la de ficcionar –propuesta por Guedeville, traductor de la *Utopía* de Moro en 1730– y nuevos sentidos y ambigüedades de los que se enriqueció

⁵ Real Academia Española. (2001). Utopía. En *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=bCnqw2G>

⁶ Cfr. Baczkó, 2005: 69-70

el vocablo con la multiplicación de interpretaciones del fenómeno utópico y de los sentidos otorgados al concepto de utopía entre los siglos XIX y XX.

Si bien las primeras obras escritas a la luz del género guardan una relación de semejanza entre sí, las producciones que tomamos como corpus, y quizá todas las obras que podemos citar de este género a desde comienzos del siglo XX en adelante parecieran ser radicalmente diferentes. Para poder establecer un vínculo de genericidad entre ellas debemos pensar en primer lugar en el contexto en que se ubican y en cuáles dinámicas culturales, propias de la posmodernidad, influyen en la producción artística.

Lo que conocemos como posmodernidad, para muchos autores modernidad tardía o sociedad de los mass media, alude a una sociedad en constante cambio, con permanentes fluctuaciones y movimientos de imágenes encontradas, en diálogo, opuestas, o reiterativas que saturan a los consumidores de los medios de comunicación masivos por la recurrencia de unas o sorprenden por la ausencia o la aparición fugaz de otras.

En esta “cultura mosaico” o “cultura del ensemble” (artístico, mediático, político) de imágenes que circulan en un flujo permanente, libres y fragmentadas, los medios cumplen con su función (des)informativa de ayudarnos a olvidar, llevándonos a lo que Jameson denomina una amnesia histórica o la caída de los grandes relatos⁷.

Esta nueva forma de leer la historia a partir de las imágenes cambia sustancialmente el sentido que se le atribuyó al discurso histórico en la modernidad; hoy todos sabemos perfectamente que no existe una historia única, sino imágenes del pasado propuestas desde distintos puntos de vista, es decir; es posible oír a TODAS las voces narrar sus versiones de los hechos, y no sólo a las de los sectores dominantes.

En este contexto, cabe la pregunta formulada por Vattimo; ¿vivimos en una sociedad “transparente”, más consciente de sí misma, que nos muestre “todo”, en todo momento?⁸ Y entonces cabría también la siguiente: ¿qué sentido tendría la libertad de información, de prensa, el contar con tantos medios de comunicación si todos tuvieran que reproducir exactamente una misma realidad? Es que el concepto en sí de “realidad” se transforma en algo inconcebible, en fábula: no es otra cosa que el entrecruzarse, el

⁷ Todo está allí, al alcance de la vista, aunque no en su totalidad: conocemos los hechos, los acontecimientos, pero inmediatamente los perdemos de vista por la aparición en la pantalla de nuevas imágenes, nuevos hechos, nuevos rostros, generando la sensación de un presente perpetuo, perdiendo nuestra capacidad de retener el propio pasado a causa del agotamiento mediático de las noticias. (Cfr. Jameson, 1999: 38)

⁸ Cfr. Vattimo, 1989: 77- 78

“contaminarse” de múltiples imágenes, representaciones y reconstrucciones que compiten entre sí y se distribuyen entre los medios.

Del mismo modo que este flujo constante de imágenes y voces que nos invaden desde los medios masivos y la publicidad (si existe acaso la distinción otrora establecida entre lo público y lo privado que nos permita hablar efectivamente de invasión), en la cotidianidad pasamos de una actividad, de un pensamiento, al siguiente: estamos aquí pero también estamos allá, pendientes de la resolución de una situación a través de una comunicación telefónica o digital. Era de la fluidez, de la escasez de compromisos, del corto plazo, del disfrute del presente y de la deuda “eterna”.⁹ Era de la individualidad —no me uniré al movimiento popular, a pesar de apoyarlo, trataré de salvarme, de conservar mi empleo, de ganar el Gran hermano —y, paradójicamente, de la muerte del sujeto; ya que ha caducado la figura del genio creador, dando lugar al pastiche como modo de producción artística (cuando todo está creado sólo resta el comentario, la paráfrasis, la imitación estilística)¹⁰.

Todo está en todos lados, en todo momento y en todo espacio en la era cultural del aquí y el ahora global o —dixit Bauman¹¹— la era de la instantaneidad ya que en todas partes del mundo podemos acceder absolutamente a todo lo que nos interesa gracias a internet, que nos abre las puertas a la totalidad de la aldea global; es el portal de acceso a la cultura toda, desde el arte pop, a la “alta cultura”. Pero ¿qué es la alta cultura, hoy, en la era de la reproductividad técnica?¹² ¿Existe acaso tal cosa? ¿Podemos, aún, pensar a la obra artística en su halo, su aura, aquello que la hace única, irrepetible u objeto de culto? No, si escuchamos por doquier a intérpretes, de mayor o menor calidad, de los grandes músicos. No, si no necesito gastar una fortuna en una pintura porque consigo algo, muy similar, en la regalería china de la vuelta de la cuadra, donde los objetos kitsch salen como el pan fresco de la mañana, aunque sean muy pocos, quizá, los que conozcan este concepto y tampoco les importe saber que ese objeto que acaban de adquirir raya la cursilería y el mal gusto (todo lo opuesto a lo que se pretende al colocar el jarrón con flores plásticas en la mesa, el elefante de cerámica en la alacena).

Podemos decir que el posmodernismo es la era de la disolución no sólo de los límites entre la “alta” y la “baja cultura”, sino de todos los límites. Lejos y “acá nomas”

⁹ Como sostiene Bauman, es el propio cambio cultural el que nos arroja a la crisis económica. Cfr. Entrevista a Sigmund Bauman para RNW.

¹⁰ Cfr. Jameson, 1999: 20- 22

¹¹ Cfr. Bauman, 2003: 99-138

¹² Cfr. Benjamin, 1989: 13

integran el mismo campo semántico según los medios de los que dispongamos; “mucho tiempo” debe leerse en relación a la cultura del corto plazo (¿dos días? ¿tres? ¿un mes?); los géneros, otrora fuertemente estandarizados y clasificados hoy aparecen hibridados en producciones que no podemos decir que transgreden un género (¿cuál?) sino que integran a varios de ellos, creando, a partir de características únicas y siempre reactualizables, nuevos géneros.

Del mismo modo, surgen nuevas formas de consumo basados en la obsolescencia planificada; el objetivo es uno y es general: consumir y descartar. Todo pierde valor rápidamente y la duración deja de ser un pro para convertirse en contra. Las modas cambian, la tecnología avanza a pasos agigantados y la publicidad nos convence de que necesitamos renovarnos y nos persuade a dirigirnos a los centros de consumo, esos lugares donde revivimos la ilusión de comunidad, la última reliquia, quizá, de las antiguas utopías modernas, ya que el “estar adentro” aúna a los presentes a partir de los fines comunes, los valores que se respetan y la lógica de la conducta que adoptan, pero a la vez (en concordancia con la esquizofrenia que caracteriza a la época) desalientan a la permanencia, ya que son lugares de tránsito o de pasaje, lugares que instan a la acción (comprar, no importa qué) y no a la interacción; consumir es un ejercicio individual, los encuentros (si los hubiere) deben ser breves y superficiales porque esa es la lógica implícita del consumismo. El templo del consumo es para Bauman, un lugar sin lugar que ofrece lo que ningún otro sitio puede: el equilibrio perfecto entre libertad y seguridad.

Modernidad líquida, modernidad fluida, era de la fluidez; las metáfora de Bauman casi diríamos que hablan por sí mismas: época donde los desplazamientos en tiempo record en el espacio, la movilidad extraordinaria gracias a las megacarreteras, los sólidos, no ausentes pero sí licuados, derretidos, están a la orden del día. Era de los conceptos zombis (vivos y muertos a la vez), a los que, además de los mencionados, podemos sumar los de trabajo y emancipación.

La licuefacción puede observarse en cuestiones tan simples como el uso del teléfono celular —que ya no nos ata al espacio—, en el nomadismo instaurado por la ausencia del domicilio fijo, en la pérdida de valor de lo grande y lo pesado en beneficio de lo pequeño, transportable y liviano. Y en otras más complejas, como la alteración del concepto de comunidad que antes mencionamos, redefinido a partir de la urbanización como el espacio de encuentro entre extraños, que es a la vez un desencuentro, sin posibilidad de ensayo y error, donde la comunicación se limita a aquello que la

aparición, la voz y los gestos pueden transmitir y donde lo que prima es el dominio de la única habilidad que se demanda: la civilidad o capacidad de interactuar con extraños protegiendo a otros de mi presencia, y viceversa, pero permitiéndonos disfrutar de la mutua compañía.

Era del capitalismo software, dejando atrás la era del hardware: hoy, proliferan los programas informáticos que nos posibilitan acceder a todo lo imaginable; para cada necesidad existe un software diseñado en consecuencia.

Caída de las estructuras durables que implican “toda una vida”; el amor líquido hace que desde el ámbito judicial comience a hablarse de un matrimonio (“la embarcación de papel secante con la que se pretende atravesar el océano”, como lo definiría Bauman¹³ en una entrevista para RNW) a plazos o por contratos temporales. Esto viene aparejado a la devaluación del espacio; aferrarse al suelo pierde validez, todas las partes del espacio pueden alcanzarse en el mismo lapso “sin tiempo”, entonces, ningún espacio es privilegiado y éste pierde valor.

La era de la instantaneidad anula la resistencia del espacio y licúa la materialidad de los objetos; puedo comprar en segundos a través de internet un objeto que es ofrecido en cualquier parte del planeta y tenerlo a los pocos días en mi domicilio, no importa que tan lejos esté el vendedor. Del mismo modo, el tiempo se torna instantáneo; todo se hace pensando en el ahora, de modo que “tener más tiempo”, entonces, puede agregar muy poco a lo que el momento ya nos ha ofrecido. Dejar más espacios vacíos en la agenda no necesariamente implica poseer ese tiempo; la vida posmoderna requiere un ritmo acelerado y continuo incluso en los momentos de recreación, que implican movilizarnos hacia algún lugar donde el aparato capitalista nos ofrezca “relax y distensión” por una “módica” suma de dinero (nada más alejado de la idea de “reposo” doméstico).¹⁴

Antes mencionamos la muerte del sujeto o el fin del individualismo, en términos de Jameson, cuestión a partir de la que se plantea un dilema estético: si la era actual es la era del pastiche, del “refrito”, del material artístico reutilizado y reutilizable, de la copia masiva a través de los medios técnicos; ¿qué están haciendo hoy nuestros artistas? Si la innovación estilística ya no es posible, si ninguno de ellos tiene un mundo y un estilo privado, sólo queda el pastiche como posibilidad, es decir, que no hay un cambio

¹³ Cfr. Entrevista a Sigmund Bauman para RNW disponible en <https://youtu.be/X4YGdqgCWd8>

¹⁴ Cfr. Bauman, 2003: 99-138

total de contenidos sino una reestructuración, y esto puede verse en la moda, en la música, en pintura, e incluso en literatura¹⁵.

En este sentido Walter Benjamin sostiene que el arte se encuentra atravesando una metamorfosis que lo lleva de ser un arte aureático, cuya riqueza es el valor de culto (la obra como testigo de un acontecimiento mágico o sobrehumano) a ser un arte profano en el que predomina un valor para la exhibición o la experiencia, esto es, que no cumple otra función que la de desatar una experiencia estética de disfrute de la belleza. Hoy, la obra artística ha perdido su aura, esa objetividad metafísica que hace de cada obra una creación única e irrepetible, para llevar a la experiencia estética a una dimensión mucho más libre, donde el arte está al alcance de todos. La reproducción técnica de la obra de arte lleva a la redefinición misma de lo estético, donde se menosprecia la singularidad irrepetible y la durabilidad para valorizar lo reactualizable y la fugacidad, buscando la cercanía profana del objeto artístico.

Otro cambio fundamental que introdujo la reproductividad técnica es la intercambiabilidad de los lugares ocupados por el artista y el receptor de la obra: cada quien puede hacer uso de una imagen y reproducirla en una cantidad inestimable de soportes, con lo cual el creador de la obra perdería su carácter sacerdotal. Desde esta óptica, la obra es percibida como “abierta” en tanto su recepción o disfrute no requiere de la concentración y compenetración que demandaba su contemplación tradicional, de este modo, la obra de arte, sin dejar de ser profunda, es desapercibida, desatenta, distraída.¹⁶

Como la era del pastiche lo amerita, Arjun Appadurai retoma a *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica* de Benjamin, en un artículo titulado *La obra de la reproducción en la era del arte mecánico*¹⁷ en el cual introduce la noción de fluctuación cultural para hacer referencia a la dificultad con la que nos enfrentamos a la hora de tomar decisiones fundamentales, sobre pretendidos puntos de referencia sólidos y firmes.

La fluidez propia de la era en que vivimos hace de la idea misma de identidad una noción escurridiza ya que nos movemos en una cultura que nos ofrece opciones y representaciones de acción en el marco de distintos paisajes (étnico, financiero, etc.) a través de los que circulan los materiales culturales atravesando las fronteras nacionales.

¹⁵ Cfr. Jameson, 1999: 18-20

¹⁶ Cfr. Benjamin, 1989: 13

¹⁷ Appadurai, 2001: 4-61 y 187-207

En este contexto, apuesta a la teoría del caos donde las imágenes generadas no pueden ser otras que imágenes de flujo e incertidumbre, imágenes yuxtapuestas que no se sustentan en lugares sólidos como la autoría legitimada del artista único cual ser divino.

El arte mecánico se reproduce incansablemente y se libera de ataduras: hoy no solo pueden disfrutar de él quienes económicamente gozan de cierto estatus, ni quienes académicamente están capacitados para hacerlo; hoy, podemos sostener que todo arte es arte popular, originalmente popular (creado para tales fines) o potencialmente popular, atravesando las fronteras semióticas y culturales desde el centro a la periferia y luego nuevamente al centro en un fluir permanente e infinito.¹⁸

Este es el marco en el que nos situamos para iniciar la lectura de las utopías literarias; esas creaciones artísticas que nos permiten revivir, sin más no sea momentáneamente la idea comunidad, hoy obsoleta. Tomemos a modo de ejemplo de utopía posmoderna a *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar, obra que puede ser leída bajo la clave del pastiche ya que retoma a un conocido cómic mexicano para, a partir de una reformulación tanto de la forma como del contenido, proponer una obra nueva. Por otra parte, el texto de Julio Cortázar apela a la fragmentariedad, aspecto que no molesta al lector contemporáneo, muy acostumbrado a ella, llevándonos del cómic a la narrativa sin preámbulo alguno:

Cosa de entrar en conversación, hubiera sido tan agradable poder mostrarle una de las primeras figuras a la nena platinada y decirle: "¿A usted le parece que este señor tiene aire de ser el director de la biblioteca de Londres?", para que ella renunciara por fin a sus Vedettes Intimes con tanto Alain Delon y Romy Schneider, porque en realidad ese señor parecía sobre todo un general retirado de Guadalajara, pero la sofisticada pasajera seguía línea a línea las incidencias matrimoniales de Sylvie Vartan, de manera que hubo tiempo de sobra para que el director de la biblioteca descubriera la ausencia de doscientos incunables, razón por la cual llamó horrorizado al patio escocés, más conocido por Scotland Yard, y el inspector Gerard, en fin, cualquiera podía asistir a la escena puesto que



19

¹⁸ Cfr. Apadurai, 2001: 187-207

¹⁹ Cortázar, 1975: 7

El ejemplo citado muestra el ensemble artístico, yuxtaponiendo elementos diversos pero que sin dudas funcionan como un todo en la obra y se cargan de sentido en la enunciación, técnica que en las artes plásticas tiene su equivalente en el collage.

La narrativa va desde el episodio vivenciado por el narrador en el tren hasta lo que sucede con los personajes al interior de la historieta. En este sentido, los personajes entran y salen de la ficción, dentro de la ficción misma, ya que el narrador, que como protagonista lleva el nombre del propio autor, participa de ambos relatos a la vez:

Y aunque el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de residir en París, se hizo presente desde Barcelona, lo cual lo halagó muchísimo porque esa especie de don de ubicuidad hubiera debido bastar como explicación de muchas cosas más bien insólitas que estaban sucediendo.



20

Además, como mencionamos con Benjamin, la obra que traemos a colación se aleja de las primeras manifestaciones del género, en pleno Renacimiento, para proponer formas nuevas, mixturando los géneros con total libertad, y ofreciéndonos nuevas lecturas con códigos integrados, algo novedoso en la narrativa, sobre todo tratándose de la novela, ya que el autor integra a la trama elementos gráficos muy similares a las viñetas, como por ejemplo en el momento en que el narrador explica la distribución de los personajes del vagón en que se encuentra a través de un croquis simple:

²⁰ Ibid: 14



Como señalamos con Vattimo, la posmodernidad empieza cuando se ponen en escena otras voces que otrora fueron silenciadas, rompiendo con la ideología dominante de la historia como un discurso unilateral y unívoco:

—Los diarios no dicen nada de nosotros—dijo una voz que parecía venir de una mina de estaño—pero todo se sabe alguna vez, compañeros (...). Del hueco sonoro venían voces, acentos, gritos, llamadas, afirmaciones, noticias; se sentía como si muchedumbres lejanísimas se juntaran en el oído del narrador para fundirse en una sola, incontenible multitud. Frases sueltas saltaban con acentos brasileños, guatemaltecos, paraguayos, y los chilenos pulidos y los argentinos a grito pelado, un arco iris de voces, una inatajable catarata de pechos y de voluntades.²²

En *Fantomas* la utopía se concreta cuando las voces son escuchadas y logran manifestar sus inquietudes, esperanzas y reclamos en la búsqueda de la libertad aspecto que puede verse al final de la novela cuando los pueblos se unifican para gritar por la liberación política respecto de los grandes bloques opresores.

Por otra parte, en la trama se visualizan otros aspectos de la posmodernidad como el de mostrar a través de una sola vía o canal el aquí y el ahora global, ya que la obra denuncia fuertemente las dictaduras que tiene lugar en los distintos países de América latina, y lo hace de manera simultánea. Además el personaje de *Fantomas* tiene la capacidad de desplazarse con fluidez de un punto a otro, acortando las distancias y los tiempos.

Como buen héroe posmoderno, *Fantomas* pretende actuar en soledad, de manera independiente o, como diría Bauman, individualista: el sujeto posmoderno pretende

²¹ Ibid: 4

²² Ibid: 32

lograr sus objetivos personales, sin tener que compartir los logros con los demás. Sin embargo —y aquí radica la diferencia fundamental entre el texto original de *Fantomas* y el de Cortázar— el autor se propone demostrar que esto no sólo resulta frustrante, sino imposible, ya que ninguna revolución se hace de manera aislada;

Fantomas es admirable y se juega la vida a cada paso, pero nunca le entrará en la cabeza que los otros son legión y que solamente con otras legiones se les puede hacer frente y vencerlos.

—Bah, si es cuestión de número pensá en Fidel y el Che, y hasta en Cortés o Pizarro si vamos al caso. Además, *Fantomas* es un justiciero solitario, si no fuera así nadie le dibujaría las historietas, te das cuenta. No tiene vocación de líder, nunca será un jefe de hombres.

—Por supuesto, y yo no se lo reprocho. A nadie hay que reprocharle que haga lo suyo enteramente solo. El problema es otro, porque nuestra realidad no es Steiner o una pandilla suelta, lo sabes de sobra. Y hasta que mucha gente comprenda esto, y haga también lo suyo a su manera, nos seguirán friendo como renacuajos.²³

Tanto al referirnos a las obras de Arlt como a las de Cortázar hablamos de literaturas utópicas o de utopías literarias. Podríamos pensar acaso qué textos conocidos como utopías no pertenecen al género literario y juzgar quizá como redundante dichas expresiones. Sin embargo, debemos tener en cuenta que muchos textos que hoy leemos como literarios no fueron escritos como tales, así como muchos otros que quizá añoraron ser incluidos en esta clasificación no lo hicieron y fueron tomados como éticos o filosóficos por ejemplo.

Para incluir a estas obras —desde Tomás Moro a esta parte— en lo que Iuri Lotman denomina “literatura artística” (tomando la acepción del término literatura como “conjunto de textos” equiparable al de bibliografía) podemos basarnos en los parámetros del autor para efectuar el deslinde entre estos textos (literarios) y los no artísticos: en primer lugar, se trata de textos verbales cuyo fin es la realización de una función estética, es decir, el interés puesto en el “cómo” antes que en el “qué”, bajo las condiciones epocales que lo requieran. Se trata básicamente de producciones con una carga semántica elevada, es decir, con la capacidad de significar siempre más de lo que el sistema modelizante primario, esto es, la lengua natural que lo sostiene, le permite. En segundo lugar, desde el punto de vista de la organización interna del texto, podemos

²³ Ibid: 29

decir que responden a formas estructurales determinadas por el sistema cultural en el que se gestan. Si pensamos en las utopías clásicas, como las que siguen el modelo de la de Tomás Moro, podemos decir que responden a características que Lotman denomina “de ordenación unívoca”, es decir, textos que responden más a un enquilosamiento artístico, o repetición de determinados moldes y tópicos, que a manifestaciones de alta productividad.

Ahora bien, los cambios contextuales influyen notoriamente en las modificaciones o desestancamientos que se dan dentro de la esfera artística y producen cambios que pueden caracterizarse como explosivos o radicales respecto a formas precedentes. Si pensamos en las esferas político-ideológicas (períodos de dictaduras y crisis) y en el ingreso al siglo XX y con él a la posmodernidad, resulta fácilmente comprensible entender estos procesos de cambio que dan como resultado la producción de nuevas formas genéricas que –aunque se alejan conscientemente de las convenciones más rigurosas y se ubican en la periferia cultural durante el año de su aparición y quizá muchos de los subsiguientes– pertenecen al género y marcan el inicio de una etapa de formación de un nuevo sistema de codificación ideo-artística mucho más flexible –dada su condición marginal– que la precedente²⁴.

²⁴ Esto resulta más claro aún si pensamos en el isomorfismo como rasgo esencial de la semiosfera, ya que la organización interna de la literatura artística es isomorfa a la cultura, repitiendo, como bien lo expresa Lotman, sus principios generales de organización. (Cfr. Lotman, 1996: 162- 166)

1.2. Vecindades territoriales: ¿Utopía o Distopía?

Las utopías literarias constituyen un género tan antiguo como la literatura escrita, gestado cuando el hombre, ávido de crear paisajes del tamaño de sus sueños y esperanzas, inventó pueblos, ciudades y repúblicas alejadas de las realidades contextuales del momento de su producción pero que, refractariamente, mostraban algo de sus condiciones de existencia.

De este modo, la utopía se ubica en un lugar “entre- medio” entre los códigos que rigen los fundamentos de una cultura (convenciones que van desde el uso del lenguaje, pasando por las jerarquías y las prácticas, que regulan nuestra vida en sociedad) y las teorizaciones científicas y filosóficas que tratan de explicar desde distintos lugares dicho orden. En ese espacio intermedio, la utopía busca posicionarse en un nuevo lugar, distante de los primeros, mostrando que determinados órdenes no son los únicos ni los mejores y frente a lo cual pueden proponerse otros nuevos, aunque éstos impliquen un total des-orden frente a lo instaurado e instituido socialmente.

Siempre que sea posible la existencia de sociedades, habrá imaginarios sociales. ¿Pueden existir las unas sin los otros? La respuesta a este planteo que formulamos a modo de introducción a la problemática es que, para que exista una sociedad debe poder gestarse ésta imaginariamente en la mente de sus miembros, sobre todo en quienes tienen la hegemonía, ya que para que la ilusión que existe primero en la mente de los sujetos pueda tomar forma en la realidad debe materializarse en leyes, normas, instituciones, costumbres, etc. que, a pesar de su carácter abstracto originario, hagan posible la vida en común manteniendo cierto orden de prácticas e instituyendo un poder explícito.

El pensamiento utópico es parte del imaginario en tanto cuestiona el rumbo que toma la sociedad y da a la vez forma a los deseos de una colectividad. Si bien los discursos volitivos han existido a lo largo de la historia de la humanidad ya sea como mitos o promesas religiosas Mannheim considera utópicas solamente a aquellas “...ideas trascendentes a la situación (no sólo proyección de deseos) que en alguna forma tienen el poder de transformar el orden histórico social existente”²⁵: en cada imaginario social hay un ideal utópico que habla de su “estado anímico”, de sus fantasías, poniendo en cuestión lo ya hecho de una manera innovadora y creativa, a la

²⁵ Mannheim, 2004: 243

vez que tiende a trascender la realidad y pasar al plano de la práctica tendiendo a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden existente en determinada época²⁶

Asociado a este término suele aparecer el de distopía (de *dys-topos*) para designar un mal lugar, aquel que no puede tomarse como ejemplo por ir en contra de lo que las nuevas ideas consideran propio de la civilización moderna, constituyéndose a la vez en una crítica al orden socio-político existente y una propuesta alternativa al modelo imperante. Pero, aunque su descripción no alcance un lugar tan destacado como el que ocupan las utopías, las distopías también nos permiten acceder tanto al imaginario de la época como a su pensamiento crítico.

El término distopía fue acuñado por Jonh Mill como antónimo de utopía para designar una sociedad opuesta a la ideal creada como un aviso o una sátira, capaz de mostrar las convenciones actuales y los límites extrapolados al máximo²⁷.

Estas alteraciones de la sociedad constituyen su ser mismo y se manifiestan tanto en formas fijas (instituciones, modas, todo aquello susceptible de ser “visible”) como en las utopías que implicarían, a su vez, la creación de otras formas nuevas²⁸. Así, las utopías surgen de las experiencias previas o pasadas pudiendo tomarse como distopías también a los discursos críticos que el pensamiento utópico realiza a su entorno socio-histórico y que nos permiten conocer qué es lo que la sociedad juzga como un mal funcionamiento en su interior. En este sentido, Arlt se focaliza en una dimensión opaca y turbia de la humanidad para dar cuenta de la densidad de la trama social, conectándonos con las capas más profundas de este entramado.

Hablamos en este trabajo de utopías y no de distopías porque los textos que analizamos pretenden lograr un cambio, en algún aspecto, en la sociedad y sobre todo porque, aunque en el caso de los textos de Arlt pareciera que asistimos a una distopía por presentarse como la inversión de lo “que debería ser” una sociedad, en lo que respecta a organización y coherencia, comparten con otras obras del género el dispositivo en común que tomamos como eje para hablar del género, al que caracterizaremos con Fernando Aínsa como utopías negativas, aspectos sobre los que nos explayaremos más adelante.

²⁶ Cfr. Ibid: 229

²⁷ Cfr. Amícola y De Diego, 2008: 300

²⁸ Cfr. Castoriadis, 1999: 331

1.3. Desembarco en utopía: hacia las comarcas Arlt y Cortázar

Antes continuar sobre el eje utopía, hagamos una descripción somera de las obras de literatura argentina seleccionadas, comenzando por la de Julio Cortázar. En primer lugar cabe mencionar que el personaje que da nombre a la obra no es una creación de nuestro autor; la figura de Fantomas fue concebida en el marco de una serie de novelas policíacas escritas a principios del siglo XX por Marcel Allain y Pierre Souvestre y cuyo protagonista se erigió como un ladrón y criminal. Sin embargo, el personaje se popularizó en el papel de un particular héroe afincado en París –lector voraz y amante de la poesía, seductor y siempre comprometido con la justicia– en una historieta publicada en Francia de forma quincenal y que el lector corriente podía adquirir por un módico precio en los puestos de periódicos, y a la que el propio Cortázar califica de “inmunda” por caer en el maniqueísmo de los lugares comunes de la defensa de los valores, el triunfo del bien y la derrota del mal.²⁹

La historieta aparece por primera vez el año de 1966 en la colección *Tesoro de Cuentos Clásicos*, lanzada por la Editorial Novaro, la misma que publicó en México Batman y Superman. La idea de transportar a Fantomas al papel en forma de cómic fue de Guillermo Mendizábal junto con el dibujante Rubén Lara.

Las revistas de Novaro eran supervisadas por el poeta costarricense Alfredo Cardona Peña, quien al quedarse sin la pluma de Mendizábal recurrió a sus amigos, con quienes se reunía en una tertulia que llamaban Liga de Escritores y Artistas Borrachos (LEAB), en busca de argumentos para Fantomas, que ya aparecía con su popular nombre, bajo el lema “La amenaza elegante”. Allí Gonzalo Martré se propone como argumentista, imprimiendo su impronta en el personaje: lo hizo un poco más cínico e incluyó a otras figuras reconocidas como amigos suyos en la ficción; Julio Cortázar, Sophia Loren, Jane Fonda, entre otros.

Un amigo de Cortázar le hace llegar este texto, subtulado “La cultura en llamas”, donde la trama es muy simple: un loco que odia la cultura está incendiando las bibliotecas de todo el mundo, conocidos escritores (entre ellos Cortázar) llaman por teléfono a Fantomas para que acuda a salvar a la humanidad y éste, por supuesto, lo logra. Luego de la lectura Cortázar reflexiona sobre su aparición, sin ninguna autorización previa, en un texto de difusión pública y decide responder a la incorrección

²⁹ Cfr. Cortázar, 2014: 236

con otra: utilizar la historieta sin autorización de los editores y hacer su propia versión de Fantomas. Para ello con la ayuda de una tijera hizo un verdadero collage tomando sólo lo que le interesaba, alterando el orden y el sentido del texto e intercalándolo con el propio. La historia hasta cierto punto sigue el rumbo de la original con la enorme diferencia de que al final, cuando Fantomas cree haber arrancado el problema de raíz, los intelectuales le hacen ver que aún hay mucho por hacer, muchos monstruos por derrotar, como los genocidios culturales en América Latina, la aniquilación de las culturas indígenas en Amazonas, entre otras situaciones contemporáneas a la escritura.

Los aspectos que llaman la atención de Cortázar son, en primer lugar, la presencia de cartuchos o carteles que aparecen en cada viñeta indicando algún dato acerca de los escritores a medida que van apareciendo en la tira por el hecho de ser excesivamente superficiales, ya que “informan sin informar demasiado”, casi denotando el público poco afecto a la lectura literaria al que se dirige:



30



31

³⁰ Cortázar, 1975: 8

³¹ Ibid: 13

En segundo lugar, lo sorprende la facilidad con la que el héroe resuelve la situación, lo que le parece nefasto y de mal gusto, y es aquí donde Cortázar ve la veta para devolver la incorrección del hurto de imágenes y, de paso, ayudar a la liberación de los pueblos de América Latina; cambiado el sentido de la historia hace ver a Fantomas en el momento de su llegada triunfal de vidrios rotos, que no hay un solo monstruo al que destruir, que si bien hubo un triunfo, la victoria no es total mientras las dictaduras continúen extendiéndose en los países latinoamericanos, sigan aniquilándose culturas aborígenes, y se destruya de esta manera la cultura de todo un continente, sin la necesidad de quemar las bibliotecas.³²

Cortázar utiliza la ocasión como un modo de poner en escena aspectos que le preocupan de la realidad y sobre los que le interesa “hacer saber”. Podemos hablar de una toma de conciencia de la posición de autor, una concientización del etos discursivo, entendiendo a éste como un articulador del texto, el cuerpo del enunciador, el mundo representado y la enunciación que lo carga³³.

Según el testimonio del propio autor, hubo un momento crucial, de transición de lo que va de un mundo estetizante, individualista, a una toma de conciencia histórica, lo cual significa hacerse consciente de la responsabilidad de ser intelectual y de la enorme oportunidad que significa el hecho de ser leído por una gran cantidad de personas. Ese momento se ubica entre los años 1961 y 1962 y coincide con la primera visita del escritor a Cuba, después de la revolución. Desde entonces Cortázar comienza a incorporar en sus textos las mismas noticias que leen sus contemporáneos y a poner en escena los temas que preocupan a la sociedad y de los cuales se habla. En este sentido la obra “toma cuerpo”, en términos de Maingueneau, ya que hay una incorporación por parte del enunciador que asimila un modo de relacionarse con el mundo surgiendo, en este movimiento, una comunidad imaginaria.

Además, Cortázar formó parte en carácter de asesor de organizaciones internacionales que hacían encuestas y recibían testimonios sobre la situación de muchos países latinoamericanos, la cual era muy conocida para él dados sus frecuentes viajes a Argentina, Perú, Chile y Ecuador. También participó como jurado en el Tribunal Rusell II, gracias a lo cual fue acrecentando experiencias y contactos con núcleos de personas que se oponían a las dictaduras en el Cono Sur y que luchaban por medios políticos y a veces, incluso, bélicos contra estos sistemas. Esto también ayudó a

³² Cfr. Cortázar, 2014: 235-237

³³ Cfr. Maingueneau, 2001: 47-49

lo que llamamos “una toma de conciencia histórica” ya que permitió al autor dar ese gran salto que va de lo que se lee en un telegrama o un periódico a poder oír las propias voces de las víctimas narrando el exilio, la persecución, y la muerte. Además, Cortázar exhibe la implementación multinacional de la industria cultural a partir del siglo XX, aspecto que mencionamos al analizar la posmodernidad y el funcionamiento en ella del arte posaureático, que si bien ha de tener sus ventajas, como bien lo dice Saer en *El concepto de ficción*, corre con el riesgo de sustituir la creación artística por la mercancía cultural indiferenciada que sólo responde a la ley de oferta y demanda.³⁴

Julio Cortázar subtitula a su obra como “una utopía realizable”, cuyas características intentaremos sintetizar; en primer lugar *Fantomas* como héroe moderno posee un harén cibernético y toda la última tecnología a su servicio. Su “sociedad” se conforma por intelectuales: juristas, científicos, teólogos, sociólogos, dirigentes sindicales y escritores de diversos países con los cuales crea una “Conspiración internacional de escritores” a la que pertenecen figuras como Osvaldo Soriano, Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano, Julio Ortega, Daniel Waksman, Cristina Peri Rossi, José Lezama Lima, Lelio Basso, Julio Le Parc, Caetano Veloso, Carlos Fuentes, Susan Sontag, entre otros. Su unión es en pos de la lucha contra los “vampiros multinacionales”.

En *Fantomas*... la utopía aparece bajo la forma de una América Latina unida no por sus modelos de Estado opresores, que se repiten en diferentes países sino por la conspiración de sus intelectuales, capaces de transformar el mundo.

Una particularidad de esta obra es el inicio, cuya primera línea (a modo de título o síntesis de contenido, parodia el estilo de novela picaresca: “De cómo el narrador de nuestra fascinante historia salió de su hotel en Bruselas, de las cosas que vio por la calle y de lo que le pasó en la estación de ferrocarril.”³⁵, “De cómo el narrador alcanzó a tomar el tren in extremis”³⁶ al que corta abruptamente con la inscripción: “y a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos, puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia”³⁷, pasando inmediatamente de la parodia al collage. Este pasaje de una forma genérica a otra, de narrativa a imagen y viceversa es una operación propia del autor, sobre todo en su género “almanaque”. Además, el autor, al referirse al protagonista que lleva el nombre

³⁴ Cfr. Saer, 1997: 30

³⁵ Cortázar, 1975: 2

³⁶ Ibid: 4

³⁷ Ibid: 4

de Julio Cortázar, hace una clara alusión a su estilo: “Tenía esa mala costumbre de pensar como si estuviera escribiendo, y viceversa dicho sea de paso.”³⁸ Estas referencias estilísticas a su propia obra podrían actuar como un anclaje autobiográfico, además de la mención del Tribunal Rusell, donde el autor tuvo una activa participación política.

El imaginario social sobre el que se asienta la utopía puede representarse a través de la siguiente cita:

En lo que concierne a la República Argentina, el Tribunal expresa su profunda inquietud por las detenciones, persecuciones, torturas y asesinatos de militantes, obreros y profesionales, como también de refugiados políticos sudamericanos, y decide abrir inmediatamente una encuesta para establecer la responsabilidad del gobierno argentino a este propósito³⁹

Finalmente, la utopía se concreta, pero no por la sola acción de Fantomas como en el cómic original, ya que él es un héroe solitario a quien le gusta actuar de forma aislada y todos sabemos que de este modo no se logra la revolución; se concreta por la unión de los intelectuales, por la lucha del pueblo, por la consciente y activa participación política. La utopía es realizable porque es la unión la que hace a la fuerza, y aunque de todos modos no se logre el final feliz de unificación de las voces que pretendía Martré, el sol saliente al final del texto marca un cambio en el pensamiento y una esperanza en el horizonte:

El narrador vio que Fantomas, de pie en el tejado de la casa de enfrente, miraba también al niño. Con un perfecto vuelo de paloma bajó a su lado, buscó en sus bolsillos y sacó un caramelo. El niño lo miró, aceptó el caramelo como la cosa más natural, e hizo un gesto de amistad. Fantomas se elevó en línea recta y se perdió entre las chimeneas. El niño siguió jugando, y el narrador vio que el sol de la mañana caía sobre su pelo rubio.⁴⁰

En oposición a *Fantomas*... donde los intelectuales se unen para luchar contra los gobiernos dictatoriales, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* la revolución social la hacen los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos y los desesperanzados (“¿O te creés que la revolución la van a hacer los cagatintas y los

³⁸ Ibid:10

³⁹ Ibid: 30

⁴⁰ Ibid: 32

tenderos?”⁴¹) basándose en el industrialismo como principal motor del avance socio-económico:

Y el industrialismo. Hace falta oro para atrapar la conciencia de los hombres. Así como hubo el misticismo religioso y caballeresco, hay que crear misticismo industrial (...). Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenderá conquistar la felicidad mediante la industria. Este revolucionario sabrá hablar tan bien de un sistema de estampado de tejidos como de la desmagnetización de un acero.⁴²

Por otra parte, la obra de Roberto Arlt *Los siete locos* alude a “una locura posible”, modo en que caracteriza a la utopía que construye en sus páginas, centrada básicamente en la ruptura con los modelos propuestos por la sociedad y la religión.

En la imaginación de Erdosain, protagonista de la novela, para muchos alter ego del autor, se gesta la utopía de la solidaridad entre clases a través de la figura del “millonario melancólico y taciturno” quien, supone, lo ayudaría a instalar su laboratorio de electrotécnica que no sólo lo sacaría de la miseria sino que le permitiría vivir de lo que le apasiona, aspecto que le causaría tal felicidad que no envejecería: “...Erdosain esperaba que el millonario melancólico y taciturno lo mandara llamar de un momento a otro al observar su semblante de músculos endurecidos por el sufrimiento de tantos años.”⁴³

De este modo, la seguidilla de promesas no tiene límites, a tal punto de ofrecer trajes lujosos a todos sus miembros con el objetivo de que se esfumen las diferencias, intentando lograr la tan ansiada igualdad social.

Luego de esta breve presentación, abordemos la problemática del género en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. En primer lugar, partamos de la idea básica de que nuestro conocimiento del mundo, nuestro pensamiento como totalidad, está mediado por el género. Leemos, interpretamos, juzgamos desde un lugar determinado por él que nos coloca frente a cierto tipo discursivo. Éste podría ser el primer desafío que la obra nos plantea como lectores: el de no saber si estamos ante un cómic, novela ilustrada, pastiche o un collage/almanaque al que nos tiene tan acostumbrados su autor.

⁴¹ Arlt, 1929: 37

⁴² Ibid: 63

⁴³ Ibid: 48

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre la noción de tipo discursivo y la de género? Siguiendo a Maingueneau podemos decir que cada texto puede clasificarse por sus funciones lingüísticas predominantes (según la clasificación de Roman Jakobson) y por sus funciones sociales (lúdica, religiosa, etc.), ambas pueden ser más de una en un mismo texto. A su vez, los géneros discursivos, definidos por el autor como dispositivos de comunicación reunidos bajo ciertas condiciones socio históricas, tienen que ver con diversos tipos de discurso asociados a vastos sectores de la actividad social. Así, por ejemplo, dentro de los textos literarios o ficcionales encontramos los géneros narrativo, lírico y dramático, que a su vez integran tipos como cuento, novela, comedia, etc. Otras clasificaciones de tipos discursivos pueden hacerse por el sitio institucional (hospitales, iglesias, escuelas, etc.), el estatus de los intervinientes (su edad, cargo, sexo, etc.), o la ideología (socialismo, marxismo, etc.)

En cuanto a la utilidad de la clasificación de los discursos en géneros, podemos mencionar la economía, en tanto nos permite identificar rápidamente un texto; la seguridad que garantiza a la comunicación, delimitando de alguna manera interpretaciones posibles y haciendo visibles las finalidades del enunciado; posibilita la distribución de roles y el reconocimiento de espacios y tiempos legítimos en una comunicación; selecciona determinados soportes materiales posibles, modos de organización textual y recursos lingüísticos específicos o preferentes (en la publicidad, por ejemplo no es específico el empleo de figuras retóricas pero sí recurrente); establece un horizonte de expectativas para los lectores y un modelo de escritura para el autor.

Maingueneau se refiere al contexto de la obra (en tanto tiempo y espacio compartido entre autor y lector) como el campo donde el lector se posiciona, y a la vez como vehículo articulador entre la obra y el mundo.⁴⁴ Entendemos por campo discursivo al ámbito donde las formaciones discursivas entran en una relación de competencia, en tanto que, al estar en contacto entre sí se delimitan unas a otras, estableciendo una distinción entre centro y periferia, discursos dominantes y dominados en el universo discursivo⁴⁵.

La noción de formación discursiva es introducida por Michel Foucault en *La arqueología del saber*⁴⁶ a partir de la detección de cierta regularidad entre los tipos de enunciación, los conceptos y las elecciones temáticas que surgen bajo determinadas

⁴⁴ Cf. Maingueneau, 2001: 121

⁴⁵ Cf. Ibid, 1999: 19

⁴⁶ Foucault, 1984: 62-63

normas de reproducción. En otras palabras; las formaciones discursivas funcionan como principios de aceptabilidad y de exclusión con respecto a lo que puede o no ser dicho y quiénes estarían capacitados para producir ciertos enunciados, bajo determinadas condiciones de producción⁴⁷. Las formaciones discursivas se definen en relación de confrontación, alianza, antagonismo o exclusión de unas respecto de otras, lo cual no impide que dentro de un mismo discurso puedan coexistir dos o más formaciones discursivas diferentes, originadas en la confluencia de distintos posicionamientos del sujeto enunciator.

Cuando hablamos de condiciones de producción nos referimos tanto al marco institucional en el que se gesta el discurso, cuanto a la representación que el enunciator y el enunciatario tienen de su identidad y su posición en el campo discursivo, es decir, el rol que les confieren los actores institucionales que lo acompañan, que ellos aceptan y desde el cual leen, enuncian y actúan. En términos de Eliseo Verón, las condiciones de producción son todas aquellas “determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso”⁴⁸. Cabe destacar que cuando empleamos este concepto lo hacemos en tanto formaciones imaginarias sostenidas por relaciones de fuerza y sentido, y no en referencia al contexto como realidad física⁴⁹. Son imaginarias ya que no dicen respecto de los sujetos en tanto corporeidades, o de los lugares empíricos, sino de las imágenes que resultan de sus proyecciones (en este sentido Maingueneau habla de la situación de enunciación como la resultante de la interacción lingüística de los hablantes –enunciador y co-enunciador–, el anclaje espacio- temporal y el género).

Foucault concibe al discurso como un bien que posee sus propias reglas de aparición, condiciones de apropiación y empleo y que, a su vez, se erige como un objeto de lucha política planteando así la cuestión del poder. En *La Arqueología del Saber* acerca el concepto de discurso al de formación discursiva ya que lo plantea como un conjunto de enunciados provenientes de un mismo sistema de formación que toman cuerpo en el conjunto de técnicas, instituciones, esquemas de comportamiento, y en los tipos de transmisión y difusión a través de los que circulan y, muchas veces, se imponen. De este modo, en cuanto enunciado la obra también implica un contexto; el

⁴⁷ Foucault establece cuatro preguntas que darían cuenta de las particularidades de una formación discursiva determinada: ¿quiénes pueden (por reglamento o tradición, definición jurídica o aceptación espontánea) producir determinados enunciados?, ¿en qué ámbitos institucionales se desempeña el hablante?, ¿de qué maneras el sujeto puede situarse respecto de determinados objetos?, ¿qué relación existe entre el sujeto y el campo en el que se genera el discurso? (Cf. Castro, 2004: 323)

⁴⁸ Verón, 1996: 127

⁴⁹ Pechêux, 1978: 48

narrador inscripto en un tiempo y un espacio, a la vez en la obra y fuera de ella, articulador entre la obra y el mundo. En este sentido la noción de contexto no es un mero telón de fondo sino que, retomando las palabras de Foucault, articula determinados elementos en la obra que son ineludibles. Por ejemplo, en el caso de las obras de Roberto Arlt la alusión, a través de las situaciones de extrema pobreza e inmovilidad social que viven los personajes, al período histórico en que fue escrita la obra, conocido como la década infame (1930-1943), marcado por una profunda crisis económica.

Maingueneau se refiere en términos de topografía y cronografía a lo que Bajtín denomina cronotopo el cual alude a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la obra como un todo inteligible y concreto: el tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica primordial del cronotopo artístico⁵⁰ Un ejemplo de ello lo constituye *Fantomas contra los vampiros multinacionales* novela que Cortázar escribe desde los límites de América latina, en la ciudad de México, y que toma como marco espacio- temporal, a varios países sudamericanos en momentos de sus más violentas dictaduras militares. Allí, la unificación del tiempo y el espacio es vivenciada por los protagonistas de la obra en calidad de héroes, pero también por el grupo antagónico constituido por agencias de inteligencia –como la CIA y la DEA y empresas multinacionales, como la ITT, la Kennecot y la Anaconda– que aparecen fantasmagóricamente bajo el nombre de vampiros multinacionales.

Topografía y cronografía forman parte del dominio de la escenografía del texto literario, al igual que el escenario literario que asocia una posición de autor y una de público variantes según la época y la sociedad. Los indicios que caracterizan una escenografía son: las condiciones que hacen posible la aparición de un texto, por ejemplo en el caso de las fábulas el escenario mundano, las indicaciones paratextuales (título, género, prefacio, etc.) y las indicaciones explícitas en el propio texto.⁵¹

⁵⁰ Cfr. Bajtín, 1989: 400- 408

⁵¹ Cfr. Maingueneau, 2001: 126

La escenografía enunciativa delimita una representación de mundo llevada a cabo mediante el lenguaje, es decir que la delimitación entre las entidades representadas no corresponde a la realidad empírica. Por otra parte, como señala Maingueneau las obras pueden basar su escenografía en escenarios ya validados, es decir, otros géneros literarios, otras obras o situaciones de comunicación de orden no literaria (como por ejemplo, otros discursos sociales como el jurídico). Sin embargo no es necesario que la situación de enunciación mostrada en la obra esté en perfecta conformidad con los escenarios validados que ella reivindica ni que éstos formen un conjunto homogéneo ya que la escenografía global de la obra resulta de la relación de todos estos elementos, del recorrido de su red, donde interactúan la situación de enunciación mostrada en la obra y las indicaciones textuales explícitas que toman cuerpo en ella.⁵² He aquí la función integradora de la escenografía que, aunque tenga apoyatura en elementos contextuales específicos, los excede.

Algunos de los indicios que caracterizan la escenografía en la obra de Cortázar son: en lo que respecta al género el texto incorpora diversos registros, muchos de ellos iconográficos, de muy diversa procedencia como comics, infografías, collages, ilustraciones, etc. que lo tornan difícil de encasillar en un tipo genérico en particular. En la tapa del libro, por ejemplo, como un elemento paratextual aparece la inscripción “Una utopía realizable” la cual no queda del todo claro si cumple la función de subtítulo, indicación genérica o bien si es parte del título mismo.

Como escenario validado podemos decir que Cortázar se sitúa, por un lado, en la novela caballerescas al introducir varios apartados con el estilo propio de estos géneros, y por otro en el cómic o género historieta al que se alude explícitamente al comenzar a intercalar la parte gráfica del libro con la narrativa, presentándola de la siguiente manera: “Pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela o Charlie Brown o Mafalda te van ganando y entonces FANTOMAS. La amenaza elegante, presenta...”⁵³. Es decir, que no hay un pasaje directo de la novela al cómics sino que la hibridación de los géneros se (re)presenta a su vez, haciéndose explícita.

Tal como lo expresa Maingueneau, otra forma en que la obra legitima su escenografía es evocando escenas que le sirven de contraste o antiespejo, en lo cual

⁵² Cfr. *Ibíd.*: 127

⁵³ Cortázar, 1970: 4 (las mayúsculas son del autor)

radicaría la especificidad del género utopía. En el caso de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a través de la actuación de los personajes en la Sociedad secreta fundada por el Astrólogo que ofrece a los más desdichados un cambio sustancial para sus vidas, cuya matriz se adapta a las necesidades de cada personaje; amor, dinero, fama, poder o recuperación de la fe. En cambio, en la novela de Julio Cortázar el antiespejo estaría dado por una revolución intelectual que representa la lucha de las ideas con las fuerzas militares, gracias no tanto a la figura del héroe (en este caso el legendario justiciero solitario, Fantomas) sino a la unión de las inteligencias en pos a un bien común, que genera una toma de conciencia en el pueblo.

A modo de síntesis; la escenografía no es sinónimo del contexto contingente de un mensaje, sino que ella misma se confunde con la obra que sustenta y que la sustenta. Más que un procedimiento, en ella vemos un dispositivo que permite articular la obra sobre aquello de lo que surge: la vida del escritor, la sociedad.

La escenografía, tal como la hemos definido hasta aquí, genera su propia vocalidad que, como la misma palabra lo indica, está relacionada con la voz que la construye, la cual puede manifestarse en una diversidad de tonos. No debe confundirse al portador de la vocalidad con el autor de la obra en tanto sujeto empírico, sino que se trata de la representación del enunciador que el co-enunciador, en este caso el lector, debe construir a partir de índices forjados en el texto.

La representación actúa, en términos de Maingueneau, como un fiador que se hace cargo de la responsabilidad del enunciado. Éste posee un carácter –entendido como el conjunto de trazos psicológicos o estereotipos específicos de una época o un lugar determinados– y una corporeidad, es decir, un modo de moverse y de posicionar el cuerpo en el espacio social.

En *Fantomas contra los vampiros multinacionales* se produce un interesante juego en torno a la figura del fiador ya que el narrador (quien se llama a sí mismo dentro de la ficción, “narrador”) toma la voz de uno de los personajes llamado Julio Cortázar, homónimo del autor, comprometiendo profundamente la posición política de denuncia que la obra denota. A su vez, al tomar para sus personajes varios nombres propios de escritores latinoamericanos el autor genera una ilusión de polifonía que representa una forma identitaria latinoamericana basada en la voz (el común denominador idiomático) y la historia, arraigada al suelo de cada patria. De ahí que retomar el etos como noción equivale a revalorizar la vocalidad generada en y por cada escenografía:

...se acordó de los dos dominicanos hablando animadamente en la plaza mayor, del boliviano que le explicaba a otro cómo comprarse una camisa en un supermercado del centro, de los argentinos que dudaban de la calidad del café antes de animarse con gran palmada en los hombros y entrar en un local de donde acaso saldrían agonizando. Pensó en las chicas (¿colombianas, venezolanas?), cuyo acento lo había decidido a arrimarse lo más posible, sin hablar de las minifaldas que constituían otro poderoso motivo de interés. En resumen, Bruselas parecía sensiblemente colonizada por el continente latinoamericano, detalle que al narrador le pareció extraño y bello al mismo tiempo.⁵⁴

Para el co-enunciador, el etos permite que la obra “tome cuerpo” y se produzca una incorporación o asimilación de modos específicos de relacionarse con el mundo (desde su propio cuerpo) y comulgar en una comunidad imaginaria. Esta noción cuyo uso data desde los filósofos estudiosos de la antigua retórica (ethé) nos interesa particularmente ya que se constituye como un articulador entre el texto y el cuerpo, el mundo representado y la enunciación que lo carga, es decir, a través del etos el fiador se proporciona una identidad y una posición en la enunciación que son tomadas del mismo material que el mundo que ella representa.

Desde este punto de vista, en tanto presencia envolvente e invisible que flota sobre el mundo que exhibe y a la vez participa de él, el etos parece indisociable de la noción de corporalidad que el texto en sí implica, esto significa; una división en partes, capítulos, estrofas, etc. que no son en absoluto independientes de la escenografía y del contenido de las obras, sino que son integradas a éstas como recortes discursivos⁵⁵

Todo acto significativo se constituye como tal en tanto práctica social realizada a través del lenguaje y la movilización del discurso por medio de actos enunciativos, entendiendo a la enunciación como el proceso, complejo y dinámico, de conversión de la lengua en discurso. En términos de Benveniste, es la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización⁵⁶.

Nos posicionamos en esta línea teórica, ya que el enfoque propuesto por este autor está ligado al accionar del discurso en el marco de un género discursivo determinado y no al sistema de la lengua en un aspecto general. En otras palabras: la enunciación implica la conversión de la lengua en discurso, y todo discurso funciona inserto en una esfera de la praxis determinada produciendo así lo que denominamos

⁵⁴ Ibid: 2

⁵⁵ Cfr. Maingueneau, 2001: 151- 152

⁵⁶ Benveniste, 1993: 83

(siguiendo a Bajtín) géneros discursivos a los que define como tipos relativamente estables de enunciados, ligados a diferentes esferas de la praxis⁵⁷. Además, este enfoque coloca en un lugar central a la interacción (si bien no lo hace de forma explícita) ya que cada vez que un hablante se apropia del aparato formal de la enunciación instalándose como “yo enunciator” introduce una situación de alocución, es decir, se dirige a un “tú” (sea real, imaginado, individual o colectivo) del cual se espera otra enunciación a cambio, mediante un proceso que puede generar tensión, enfrentamientos, disidencias o reconocimientos y acuerdos.

Guimarães retoma en este sentido la propuesta de Benveniste refiriéndose al acto de enunciar en tanto fenómeno lingüístico: enunciar no sólo equivale a tomar la palabra, sino a apropiarse de la lengua como un todo lo cual implica llenar de sentido esas formas vacías que expone nuestra gramática, siempre con un fin pragmático en el marco del mapa interaccional social, el cual a su vez condiciona los actos de habla posibles y esperables dentro de cada esfera, condicionada a su vez por las instituciones y las intencionalidades subjetivas.

Decimos que la enunciación pone a la lengua en funcionamiento. Esto es posible en tanto es afectada por su exterioridad, que es lo que otorga el sentido al discurso a través de dos engranajes fundamentales: la memoria y la interdiscursividad. En cuanto a este último punto Guimarães retoma la teoría del dialogismo en tanto lo que existe fuera de un enunciado no es la realidad, sino otros enunciados que anteceden y sostienen el discurso “propio”. En este sentido la producción de un discurso requiere la intervención del interdiscurso en tanto copresencia discursiva, ya que cumple la tarea de direccionar enunciados anteriores y posteriores (propios y ajenos) a la enunciación, a través de la memoria.⁵⁸

Por otra parte, cada género hace propios determinados recursos, estilos e incluso conceptos que lo caracterizan, entrelazándose en la obra de Cortázar lo verbal a lo icónico de un modo tan creativo como superador de toda forma previa. Esto nos hace pensar en derivas y fluctuaciones de los géneros, más allá de sus esferas de origen y por ende, en reapropiaciones y transformaciones que hacen que el concepto se redefina permanentemente y reviva bajo formas novedosas como algunas de las mencionadas.

Son tres los componentes de todo género discursivo: el contenido temático, el estilo y la composición, cada uno de los cuales está estrechamente relacionado con la

⁵⁷ Cf. Bajtín, 1998: 248

⁵⁸ Cfr. Guimarães, 1996: 1- 5

autoría, aspecto que no es menor ya que denota una marcada posición de sujeto en el discurso tanto desde lo jerárquico (posición de poder) como desde el marco institucional y el contexto social en que surja la creación. En lo que respecta a la composición de la obra nos llama particularmente la atención el pasaje o cruce permanente entre lo que parecería ser propio del género cómics (las viñetas y lo icónico) y la narrativa (prosa con un hilo conductor del relato) no solamente porque el autor se mueve entre una y otra forma, saltando entre ellas sin ninguna marca o límite entre ambas, sino que también se trasladan de una a otra los propios personajes y cuestiones genéricas particulares como por ejemplo las onomatopeyas; “Pero plok, el narrador puso la valija en la red”⁵⁹

En el marco de cada uno de estos géneros se desarrollan e interrelacionan los discursos que parten desde diferentes sujetos sociales. Bajtín denomina a estas interrelaciones discursivas, *relaciones dialógicas*, a las que define como “...una clase específica de relaciones entre sentidos, cuyos participantes pueden ser únicamente enunciados completos, detrás de los cuales están los sujetos discursivos reales o potenciales, autores de estos enunciados”⁶⁰.

Lo que resulta interesante en el caso a cuyo análisis nos abocamos es el entrecruzamiento de formas genéricas dando como resultado la concreción de nuevos formatos, o bien un discurso híbrido. Lo híbrido, para Bajtín, está ligado a la proliferación de géneros discursivos en el marco de un discurso determinado, comprometiendo tanto los géneros como los estilos, y produciendo nuevos significados con esa mezcla. Alude, además, a la coexistencia desde el inicio de la modernidad de lenguajes cultos y populares. El término también ha sido utilizado en el marco de los estudios culturales para referirse a los intercambios entre las sociedades o como sinónimo de mestizaje, aunque aquí nos interesa particularmente para referirnos a fusiones artísticas, literarias y comunicacionales: “...entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.”⁶¹

Cabe aclarar que la hibridación no es siempre un sinónimo de fusión sin contradicciones y que las estructuras a las que García Canclini denomina discretas son a su vez, resultado de otras hibridaciones. Ya que muy difícilmente se trata de fuentes puras, se describe el tránsito de una forma a otra como “ciclos de hibridación”, término

⁵⁹ Cortázar, 1975: 16

⁶⁰ Bajtín, 1982: 316

⁶¹ Cfr. García Canclini, 2001: 14

propuesto por Brian Stross para explicar la forma en que históricamente pasamos de formas más heterogéneas a otras más homogéneas y viceversa sin que ninguna sea plenamente homogénea; la novela, por ejemplo, es el producto de históricas reelaboraciones de romances de tema caballeresco, relatos cortos de carácter moralizante, fábulas, etc. hasta constituirse como un género relativamente independiente, para luego formar parte de nuevos ciclos de hibridación, como la novela y el cómic. Además, como resulta evidente desde el título mismo de la obra de Cortázar, la temática que aborda es también lo híbrido manifiesto en las operaciones económicas transnacionales y en los movimientos de personas de uno a otro país en procesos sociales de orden político.

Conviene traer aquí a colación la tesis de Torodov, según la cual los géneros literarios se originan en el discurso humano, es decir que son producto de los propios desplazamientos que realizamos cotidianamente entre diferentes géneros discursivos con fines pragmáticos, por ejemplo cuando en una conversación alternamos géneros como una receta de cocina o una canción con diferentes actos de habla como preguntar, aconsejar, amenazar, entrelazándose entre sí para llegar a tales fines.

Para nuestro autor, los géneros (si se quiere pensados como formas “clásicas”) no desaparecen sino que son reemplazados por otros que, al transgredirlos los retoman en nuevos formatos, si la obra innovadora goza de cierta fama editorial, la propia crítica elevará lo novedoso como regla.

La noción de género –dixit Torodov⁶²– nace de la codificación de propiedades discursivas que se reiteran en un momento histórico determinado (por ejemplo, determinada métrica y rima en los sonetos), ya que la sociedad tiende a institucionalizar las recurrencias. Otras veces los géneros discursivos coinciden con actos del lenguaje que tienen una existencia no literaria, como las plegarias por ejemplo, o bien pueden proceder de un acto de lenguaje por transformaciones o ampliaciones (como en caso de los cuentos que derivan del acto de narrar en la vida cotidiana) o por desplazamientos, inversiones o combinaciones (las distopías y su clara derivación/inversión respecto de las utopías).

Es imposible pensar la literatura fuera de la existencia de los géneros, es más, podemos decir que sólo existe a través de ellos, los cuales, cual formas infinitas,

⁶² Cfr. Torodov, 1991: 4

incapaces de ser atrapadas en moldes fijos de una vez y para siempre, están en constante transformación.

En *Clases de literatura* —obra que compila las clases universitarias de Julio Cortázar durante su estadía en Berkeley, Estados Unidos— el autor menciona que la técnica del *collage* es, efectivamente, la que da origen al texto ya que al tener en sus manos la novedosa revista mexicana, corta (literalmente), las partes que le interesan y las inserta en un texto que escribe ad hoc, descartando el resto. Esto explicaría la presencia de recortes en la obra, que no sólo son cuadros extraídos de la tira mexicana sino también de periódicos contemporáneos sobre noticias que implican al Tribunal Russell II y que aluden a los exiliados latinoamericanos:

Con una tijera comencé a cortar las partes que me interesaban e hice una especie de *collage* en la que escribí un texto que fui colocando en diferentes páginas de la historieta eliminando lo que no me interesaba y le cambié completamente el sentido; es decir, toda la primera parte es igual pero cuando Fantomas vuelve triunfante diciéndole a Octavio Paz o a mí “he destruido al monstruo, pueden seguir tranquilos”, nosotros, inteligentes, le decimos: “No, Fantomas, te equivocas. Crees que has destruido al monstruo, pero no lo has destruido: no hay solamente un monstruo. Mira, léete aquí las conclusiones del Tribunal Bertrand Russell sobre genocidio cultural en América Latina (...) lee todo lo que se está haciendo para destruir la cultura de un continente y crearle falsos valores sin la necesidad de quemar la Biblioteca del Congreso” Fantomas (...) dice: “Querido Octavio Paz, desde ahora dedicaré toda mi fuerza a luchar contra las empresas multinacionales y contra todas las formas negativas del imperialismo”⁶³

Por otro lado, la decisión que toma respecto de la difusión del texto también es muy interesante, ya que lo hace en forma de tira cómica, parodiando al original, y lo pone a la venta en kioscos de revistas, donde mucha gente tomó contacto con la obra totalmente por equivocación, ya que en México las personas la compraban pensando que se trataba de un ejemplar del Fantomas original. Podemos decir que se cumple con esto el objetivo del autor, no de “venganza” intelectual por el uso no autorizado de su nombre, hecho que por cierto, Cortázar se toma con humor, sino de la difusión masiva de las difíciles realidades latinoamericanas, más allá de la ficción:

⁶³ Cortázar: 2014, 237

Mucha gente lo compró creyendo que era una aventura de Fantomas de las otras y cuando se metió a leerlo se interesó y lo leyó hasta el final (...) y se enteraron de montones de cosas de las que realmente no habían tenido ninguna idea (...) sigo creyendo que nuestra tarea de escritores latinoamericanos puede ir a veces mucho más allá que escribir cuentos y novelas, aunque también es importante seguir escribiendo cuantos y novelas.⁶⁴

Se plantea así entre ambas obras una *difference*, en términos de Derrida, concepto que alude a un modo de leer, abordar, incursionar en los textos tomando como eje las nociones de diferir y temporizar. La primera, parte de su sentido más común o identificable como “ser otro”, distinguirse, mientras que la segunda se refiere a la recurrencia, consciente o inconscientemente, de la mediación de un rodeo, una demora, un retraso, una reserva, una presencia diferida en el tiempo –lo cual implica también un espaciamiento, es decir, hacerse tiempo del espacio y viceversa– de un sentido que se “toma” en detrimento de otros sentidos posibles.

Las diferencias entre los signos importan menos en su carácter fónico y conceptual que en lo que respecta a “lo que hay” en los otros signos alrededor, esto es; el concepto significado no está nunca presente en sí mismo de manera inmanente sino que se halla inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite a otros signos, y con ellos a otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias en lo que Peirce denomina *semiosis infinita*. Es así como Derrida aborda la diferencia en tanto movimiento según el cual la lengua, o todo código en tanto sistema de repeticiones en general, se constituye históricamente, es decir; que la diferencia es aquello que hace que el movimiento de la significación sea posible en tanto cada elemento presente se relaciona con otra cosa, conservando la marca del elemento pasado y manifestando ya la marca de su relación con el elemento futuro constituyendo de esta manera el presente como *síntesis originaria*.

Esta relación del texto con una cadena de signos que se extiende hacia el futuro nos remite al concepto bajtiniano de discurso el cual existe sólo bajo la forma de enunciados concretos que poseen principio y final; “antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados- respuestas de otros”⁶⁵. Cada enunciado concreto es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva dentro de una esfera determinada y a la vez eco de otros enunciados.

⁶⁴ Ibid: 237- 238

⁶⁵ Bajtín, 1998: 260

1.4. Reconocimiento del terreno o exploración discursiva: características de la utopía como género literario.

En lo que respecta a las utopías como género literario diremos en primer término que proponen modelos de sociedad aparentemente realizables (basados en el deseo humano de perfección material y espiritual) y las pautas a seguir en ese proceso de perfeccionamiento. Tanto las utopías como el deseo de ponerlas en práctica son, por regla tácita, inalcanzables o irrealizables.

A su vez, como lo señala François Moreau⁶⁶, el discurso crítico de la utopía se distingue por un lado, de la sátira la cual pretende mostrar los vicios propios del universo al que atacan, haciéndolos más visibles o ridículos, y por otro de la crítica reformadora, donde el autor argumenta sobre el modo en que considera conveniente mejorar el funcionamiento del Estado. Entonces, podríamos sostener que la utopía es un discurso descriptivo y, principalmente, crítico ya que el rechazo hacia determinados aspectos de la sociedad es lo que moviliza la narración, forma discursiva que le “da forma”.

Podríamos decir, con Moreau, que la utopía se caracteriza básicamente por perfilar tres ejes nodales: la propiedad, la familia y el Estado, entre los cuales puede aparecer, o no, según este autor, 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.

Más que de tópicos frecuentes, o excluyentes, a la hora de clasificar un texto como utopía, podríamos hablar, en un sentido wittgenteiniano, de parecidos de familia; signos que permiten reconocer a un texto como cercano o perteneciente a un tipo discursivo particular, en este caso: la clausura, o cierre (cierta propiedad de inmanencia), la diferencia con el mundo conocido (inversión de lo social y sus normas) y la gestión comunitaria o modo en que se organiza particularmente cada sociedad utópica.

Respecto a la inmanencia; una característica de la *Nueva Atlántida* de Bacon es su impenetrabilidad. Cuando los recién llegados descienden del navío son sometidos a una cuarentena que funciona como una suerte de inspección. Del mismo modo, la sociedad secreta de *Los siete locos* es un espacio infranqueable; no cualquiera puede pertenecer a ella:

⁶⁶ Cfr. Moreau, 1986: 15, 16

Cuando yo hablo de una sociedad secreta, no me refiero al tipo clásico de sociedad, sino a una supermoderna, donde cada miembro y adepto tenga intereses, y recoja ganancias porque sólo así es posible vincularlos más y más a los fines que sólo conocerán unos pocos.⁶⁷

La clausura, muchas veces percibida como la necesidad de impedir la degradación de un pasado ideal, puede tener otras connotaciones: ser leída como técnica de gestión social, no por proponer medios realistas y factibles para esta gestión, sino por mostrar reglas y leyes que tienen sus consecuencias en la experiencia física de la ciudad, o bien, una forma de anular las disparidades entre los sujetos.

Otros aspectos recurrentes en las sociedades utópicas, a pesar de la ausencia de abogados, son, por un lado, la rigidez de sus leyes, aunque éstas no sean numerosas, y por otro, la crítica del lujo como lugar común, aunque Moreau determina que el principal rasgo distintivo de toda utopía, es la diferencia⁶⁸ que puede visualizarse en el lenguaje por la presencia de alguna singularidad que lo haga único como correlato de las particularidades sociales, aspecto estrechamente ligado al siguiente; la inversión.

La inversión, o mundo al revés, es la forma prototípica de la visión carnavalesca del mundo donde se distingue una especie de carácter no oficial de éste, cuyas características son analizadas por Bajtín en los textos de Rebelais. El carnaval se presenta como un ambiente desprovisto de todo dogmatismo, formalidad y autoridad unilateral dando como resultado imágenes que podemos caracterizar como inestables, informales e imperfectas desde una concepción lógica del mundo.

El mundo carnavalesco es una visión del hombre, del mundo y de las relaciones humanas a la cual es muy difícil de llegar mediante los caminos trillados de la producción artística y del pensamiento ideológico, un mundo paralelo al oficial y formal, pero construido mediante la inversión de éste. De ahí que una de las formas para hacerlo sea precisamente a través de la utopía, género que se propone invertir el orden social dominante, echar abajo las jerarquías y crear un nuevo mundo.

El carnaval como fiesta popular, del cual deriva la carnavalización en literatura, nace en el folclore de los pueblos primitivos, en los cultos cómicos de burla hacia las divinidades y se extiende durante la edad media como la forma festiva de escape,

⁶⁷ Arlt, 2007: 56

⁶⁸ Cfr. Moreau, 1986: 57

evasión o remedo de las ceremonias oficiales, celebradas por la iglesia y el Estado, como contraposición a éstas.

Lo que conocemos como cultura carnavalesca se posiciona en las fronteras entre el arte y la vida misma, que aparece representada como un juego. Del mismo modo, la utopía está siempre en ese lugar (inter)medio entre lo real y lo imaginario, hecho por el cual podemos sostener, con Bajtín, que nuestro género se encuentra estrechamente influido por la visión carnavalesca del mundo, ya desde sus primeras producciones discursivas.

Los elementos distintivos o rasgos esenciales del carnaval son su carácter universal, el clima festivo, la idea utópica y la concepción profunda del mundo. ¿En qué aspectos podemos decir que la utopía los hereda? Como el nombre lo indica, utopía puede ser un lugar particular en el mundo (en el imaginario), o cualquier lugar, o ningún lugar, planteando problemáticas respecto del poder que son universales y ahistóricas, es decir, que pueden suceder, y de hecho es lógico que sucedan, en cualquier lugar del planeta y en cualquier momento histórico, ya que las situaciones de abuso de poder que denuncian, más allá del espesor temporal de las representaciones imaginarias puestas en juego en cada utopía, pueden darse siempre que exista una relación de poder en el sentido foucaultiano del término.

Foucault define al poder como “...el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.”⁶⁹ ¿Qué es lo que caracteriza a dicha situación? que en ella se dan relaciones de fuerza inmanentes al campo en que se ejercen; que, por medio del poder, dichas relaciones se transforman, se refuerzan y se invierten, mediante estrategias que las tornan efectivas. Las relaciones de poder – siempre móviles y no igualitarias– no son externas a otros tipos de relaciones, sino que son inmanentes a éstas (ya sean laborales, personales, institucionales, etc.) emanando el poder siempre desde abajo. Por eso decimos con Foucault que el poder es omnipresente: está en todas partes y viene de todas partes.

Además de ser móviles y no igualitarias las relaciones de poder son intencionales y no subjetivas, lo cual parecería una paradoja, pero no lo es ya que cuando hablamos de intencionalidad nos referimos a su inteligibilidad, es decir, a que están atravesadas por un cálculo; todo poder se ejerce con miras a ciertos objetivos. En cuanto a la segunda característica, es así ya que un posicionamiento determinado no

⁶⁹ Foucault, 2014: 89

resulta de la decisión individual de un sujeto en particular sino que se inscribe en un dispositivo de conjunto donde las tácticas de poder se encadenan unas con otras.

Donde existe poder, también existirá la resistencia como el otro término de toda relación. Ésta nunca es exterior a él, y es la que da nacimiento a la utopía ya que es precisamente el discurso el lugar donde se articulan saber y poder; es instrumento y efecto de poder pero a la vez es obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta: puede tanto reforzar el poder como minarlo, exponerlo e intentar detenerlo. No debemos pensar por ello que existe el discurso del poder, por un lado, y enfrente uno que se le oponga (la utopía en este caso), ya que los discursos son tácticas en el campo de las relaciones de fuerza: desde cada uno de ellos emana poder a la vez que se presenta como un punto de resistencia.

Entonces, lo festivo y la concepción carnavalesca del mundo van de la mano con la inversión de las jerarquías. Lo que invierte particularmente es todo lo que la fiesta oficial medieval consagraba del orden social vigente, en vistas a fortificarlo, dejando todo lo malo como parte del pasado, al que se critica, en una actitud que se pretende superadora, consagrando las jerarquías y los tabúes. Frente a esto el carnaval propone un reino utópico de universalidad, libertad, abundancia e igualdad, aboliendo toda relación jerárquica y pisoteando los tabúes, sin la certeza de que ese presente utópico sea lo mejor que pueda lograrse ya que apunta, como sostiene Bajtín, hacia un porvenir incompleto; “...durante el carnaval es la vida misma la que se juega e interpreta (...) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios...”⁷⁰

La base del carnaval, como bien señalamos, es la igualdad y el contacto libre. Para lograrlo se elaboran formas especiales de lenguaje, dinámicas y cambiantes, fluctuantes y activas “de allí que las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación...”⁷¹. Esta particularidad del lenguaje carnavalesco nos permite entender los cambios en las utopías a través del tiempo y, sobre todo, las distancias que separan a unos textos de otros, coadyuvando a la tesis según la cual lo importante no recae en encontrar similitudes en los tópicos o formas idénticas de producción del discurso sino en hallar un dispositivo en común más allá de las apariencias disímiles entre las producciones.

Este lenguaje se caracteriza por la lógica de las cosas al revés y por las diversas formas de parodia –lo cual explicaría las reminiscencias a la novela picaresca en el

⁷⁰Bajtín, 1989: 8

⁷¹Idem: 11

texto de Cortázar— como así también por las inversiones y degradaciones, de las que son ejemplo en las novelas de Arlt la explotación sexual femenina, los crímenes y la violencia en todas sus formas (física, verbal, psicológica) incluidos el secuestro y la extorsión:

Bromberg giró sobre los talones, y como si se hubiera roto algún resorte de su brazo, este se alargó semejante a un rayo.

Barsut abrió la boca en un frenesí de aire, doblándose instantáneamente la parte superior d su cuerpo. Iba a apretarse el estómago con las manos, pero el brazo de Bromberg dilató el ángulo de otro golpe, y bajo e cross de mandíbula entrechocaron los dientes de Barsut.

Cayó, y aplastado entre el pasto parecía estar muerto, con sus piernas encogidas y los labios ligeramente entreabiertos (...) introdujeron al desvanecido hasta un box: una gruesa cadena estaba asegurada a uno de los pilares por un candado⁷²

En un sentido amplio, el carnaval parodia la vida ordinaria, mostrando y exacerbando lo peor de sí; todo tiene lugar en la fiesta popular, no sólo lo luminoso, por ello en la literatura arltiana se hace carne lo grosero, lo desagradable, lo morboso y lo obsceno. Un ejemplo de ello es la mujer a la que Remo elige para casarse luego de separarse de Elsa; una joven de catorce años, bizca, más cercana a una prostituta que a una “doncella” a la que atiende como tal, burlándose de ella y de su madre en una situación que raya lo grotesco:

Con aspaviento de desmayo, reiteró la morcona....

– ¡Es posible, señor Erdosain!... ¡Mi hija con las manos en la bragueta de un hombre!..nosotros somos de abolengo, Erdosain!...De la aristocracia tucumana (...) –dijo, y artificialmente anonadada, comenzó a pasearse por el cuarto (...) Erdosain la contemplaba inmensamente divertido. Se mordió los labios para no lanzar una carcajada. Innumerables obscenidades se amontonaban en su imaginación...⁷³

⁷² Arlt, 2007: 166

⁷³ Arlt, 1977: 38

O los lugares que frecuenta y en los vive Erdosain en *Los lanzallamas*:

Asqueado, avanza por el corredor del edificio, un túnel abovedado, a cuyos costados se abren rectángulos (...) que vomitan hedores de aguas servidas (...)

En el umbral de un departamento, una prostituta negruzca, con los brazos desnudos y un batón a rayas rojas y blancas, adormece a una criatura. Otra morena, excepcionalmente gorda, con chancletas de madera, chupa una naranja, y Erdosain se detiene frente a la puerta del ascensor, sucio como una cocina, del que salen un albañil, con un balde cargado de portland y un jorobadito⁷⁴

La idea utópica, presente en todo carnaval, es el eje sobre el cual se construyen las utopías como género, pero centrémonos en los aspectos ideológicos que comparten la festividad del carnaval y las formas creativas de utopías que tomamos aquí para nuestro análisis; en primer término el hecho de ignorar las distinciones entre actores y espectadores, en otras palabras, la igualdad entre las personas como correlato de la universalidad. En el género utópico esto se traslada a la noción de narrador ya que en él las fronteras entre autor, narrador y lector se desdibujan para integrarse en un mismo plano: el de la reconstrucción imaginaria de sus lugares en el discurso y en sus condiciones de producción, o dicho en otros términos, en sus representaciones ideológicas si nos basamos en el concepto de Althusser como la “representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”⁷⁵. Un ejemplo de ello cuando en *Fantomás* se alude a los lugares de residencia del narrador, los cuales nos llevan necesariamente a pensar en los de Julio Cortázar, autor. Además, la entrada casi abrupta en el cómic nos pone en el lugar de co-lectores del mismo, pudiendo pensarse a todo el texto que lo rodea como un “descanso” o “recreo narrativo” al estilo de las morellianas en *Rayuela*⁷⁶.

Esta idea de igualdad generada por el clima carnavalesco también puede verse en la obra de Roberto Arlt en dos aspectos; en primer lugar, a través de la figura del comentador; una suerte de co-narrador con una visión global de la historia que, a través del comentario, adelanta datos que podrían ser útiles al lector a la vez que corre al autor del lugar de único artífice de su obra, actuando como mediador entre la historia y el

⁷⁴ Ibid: 29

⁷⁵ Althusser citado por Zizek, 2003: 139

⁷⁶ Véase nota 19, página 17

relato: “NOTA DEL COMENTADOR: en la segunda parte de esta obra daremos un extracto de la libreta de Barsut”⁷⁷.

Además, a través de esta figura, la narración alterna entre la crónica verídica y la ficción novelesca ya que, respecto a la primera, Remo Erdosain selecciona lo que es digno de contar y lo ordena, y respecto a lo segundo, el comentador reproduce ese recuerdo en su relato lo cual estaría dos veces alejado del acontecimiento “real” de los sucesos.

En segundo lugar, inscribe al lector como un descubridor permanente de las mentiras que el personaje de Erdosain va urdiendo, de la mano del comentador, dejando al lector hacer sus propias interpretaciones y juzgar a los protagonistas de la historia. Por ejemplo; si seguimos al personaje de Elsa, esposa de Erdosain, notamos que en la primera parte de la historia éste se va configurando a partir de la mirada y las opiniones de Remo, y en la segunda lo hace a través de su propio testimonio, dando cuenta así de los distintos modos de percepción que pueden dar nacimiento a múltiples versiones a cerca de un mismo hecho. El lector, en cada uno de los casos se ve ‘obligado’ a identificarse con la visión del personaje, como si él mismo estuviera viviendo las experiencias imaginarias, de ahí que luego de la lectura de *Los siete locos* sintamos cierta repulsión hacia Elsa, comprendiendo el trauma que creó en Remo con su rechazo y su abandono, sin contar sus frecuentes reclamos materiales. En cambio al llegar a *Los lanzallamas* sentimos compasión por ella y pensamos que como lectores hemos sido víctimas de los desvaríos y las mentiras de Erdosain en la primera parte de la novela.

Si bien el lenguaje particular y la inversión son tópicos en el género, esto no significa que siempre se deba predicar por una realidad más justa o mejor ya que, como mencionamos, no necesariamente las utopías presentan un mundo sin desdichas, es más, muchas veces, como en las utopías arltianas, la situación presentada es la de inmovilidad social y, aunque sea sumamente difícil que ello cambie, se intenta dar un giro radical a la vida de los personajes. A diferencia de las utopías clásicas, donde se busca impedir la posesión de bienes privados en pos de un pseudo socialismo, en *Los siete locos*, el crecimiento económico de unos se da a expensas de otros, lo cual constituye el sentido de inversión más claro. Esto denota la marcada vocación de ruptura de la utopía, “abriendo brechas” en los imaginarios. En términos de Fernando Aínsa:

⁷⁷ Arlt, 2007:180 (las mayúsculas son del autor)

Cada época histórica tiende a crear su propia singularidad, su modo de vivir y pensar, su sistema de cerrado de referencias, su clausura protectora frente a los cambios. La función utópica trata de romper esta clausura, porque toda utopía implica una reflexión crítica, un cuestionamiento de lo que se ha heredado o está ahí (...) la utopía apuesta por el cambio esencial. Cada utopía es un reflejo invertido de la sociedad del autor que la imagina.⁷⁸

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, 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, tal como puede verse en el discurso del Astrólogo:

Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieren trabajar en las minas los mataremos a latigazos (...). Cercaremos nuestras posesiones con cables electrizados y compararemos con una pera de agua a todos los polizontes y comisarios del Sur (...). Para la comedia del dios elegiremos a un adolescente...⁷⁹

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, como mencionamos, la utopía en su forma 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;

⁷⁸ Aínsa, 2001: 9

⁷⁹ Arlt, 1997: 189

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 regentear el prostíbulo que el Rufián Melancólico? Lo nombraremos Gran Patriarca Prostibulario”⁸⁰

En las utopías, el trabajo (al igual que la educación) es una actividad cuya responsabilidad es exclusiva del Estado, el cual resguarda la equidad en su implementación. Los utopianos son adeptos al trabajo manual, pero ello no implica una disyunción respecto del trabajo intelectual, sino que se complementan. Las características que definen al trabajo son su carácter formador del individuo, el ser siempre social y legal, y su obligatoriedad, ya que en las utopías no existen los holgazanes, y, en los casos en que los hubiere, éstos son encaminados rudamente hacia la senda del deber social. El trabajo siempre es organizado colectivamente; los utopistas nunca desarrollan el sueño de la autarquía individual. Además, el trabajo es minimizado racionalmente; se distribuye en igual medida para todos, en un tiempo exacto y medible que gira en torno de las seis y las ocho horas diarias

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: “Instalaremos un laboratorio químico. En este laboratorio el alumno revolucionario aprenderá la fabricación de gases, fosgeno en especial, fabricación de bombas de gases y granadas de mano.”⁸¹

Los términos con los que Moro caracteriza a la filosofía que gobierna a los utopianos son: naturaleza, razón y virtud, lo que implica vivir conforme a la naturaleza, siguiendo sus mandatos tanto en sus gustos como en sus repugnancias, escuchando sólo a los verdaderos placeres, esto es, los que conciernen al alma (actuar siempre siguiendo a la inteligencia y la felicidad) o al cuerpo (procurar la salud y el alimento), y desoyendo a los falsos placeres (el afán por el oro, todo aquello que propenda a enfermedad o a la depravación). Podemos considerar a éste como uno de los principales desvíos de la obra de Arlt, ya que la sociedad secreta pretende lucrar con la explotación sexual y la violencia. El otro gran punto de disyunción está relacionado con su arquitectura; en las utopías clásicas la ciudad es perfecta y rechaza toda marca que la

⁸⁰ Ibid: 172

⁸¹ Ibid: 1977, 89

ancla al pasado, como lo pintoresco y la anécdota. Esta racionalidad arquitectónica tiene su correlato en el aspecto religioso: nada desborda al Estado, la religión entonces no es vivida en su carácter universal, sino que predicando una religiosidad profunda y sincera pero a la vez local, políticamente circunscripta a un territorio. Esto se opone a Arlt: “La humanidad, las multitudes de las enormes tierras han perdido la religión. No me refiero a la católica. Me refiero a todo credo teológico.”⁸² de ahí que propongan a un niño como el nuevo redentor.

Moreau 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 lo que se adhiere fuertemente a la definición del género son menos los temas que su disposición en series.⁸³

Sostiene el autor:

Al fin de cuentas, a quien pretendiera que en esos mundos no se puede vivir, se le haría notar que no se hicieron para vivir en ellos. De otro modo sus autores hubieran escrito proyectos de reformas y no utopías. Se trata, decía Tomás Moro, de explicar la filosofía de un modo no filosófico. La disposición ficcional de los problemas permite plantearlos de otro modo que como problemas. Revisten entonces la forma de pseudo soluciones y son éstas las que son mostradas, una vez que han entrado en el ciclo normal de las costumbres⁸⁴

Siguiendo esta línea podemos decir que los utopistas que inauguraron el género, como Platón, no inventaron un *topoi*, sino que tomaron claras muestras en la ciudad que los rodeaba de que la gestión social implica un espacio organizado y delimitado, con centros y periferias (o sectores dominantes y sectores dominados) bien delimitados, desde los que se impone la ideología dominante. Los autores utópicos, en tanto miembros de la máquina estatal, extienden según la tesis de Moreau (aunque quizá sólo ficticiamente) sus posibilidades reales.

Para Moreau es importante dilucidar el dispositivo que engendra la obra, el cual hace de enlace entre la ideología y la realización textual, poniendo en marcha un contrato de lectura. Además, para el autor es posible que una misma obra pertenezca a varios géneros a la vez, por lo cual es conveniente e incluso aceptable que se renuncie a toda convención cómoda sobre el género.

⁸² Ibid, 2007: 182

⁸³ Cfr. Moreau, 1986: 95

⁸⁴ Cfr. Ibid: 96

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 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.⁸⁵

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.⁸⁶

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

⁸⁵ Cfr. Foucault, 1984: 127- 162

⁸⁶ Cfr. Deleuze, 1990: 64.

concepto personal de dispositivo como “...cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos...”⁸⁷, 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.

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, sostenerlo o rebatirlo, aspecto sobre el cual nos detendremos más adelante cuando no refiramos a los operadores pragmáticos en el discurso. Continuemos, ahora, con la caracterización de este género.

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 el caso de las obras de Arlt podemos hablar de la inserción de episodios utópicos en la novela, lo cual representaría la victoria literaria del género, su perduración y proyección en el tiempo, pero de un modo muy particular: la presencia de

⁸⁷ Cfr. Agamben, 2006: 3

sociedades utópicas al interior de la novela se presenta como parte de la trama descriptiva en tanto implica cierto detenimiento de la acción, presentando un ideal inaccesible (el dominio del mundo por parte de la sociedad secreta).

Otro aspecto definitorio del relato utópico constituye su alejamiento en el espacio; la utopía, como hemos señalado etimológicamente, es un lugar que no existe, donde el narrador se aleja de su posicionamiento de, quizá, narrador de ficciones, para ocupar el del hombre común; observador, sorprendido, crítico y soñador, cuya única carga social es la de narrar su sueño.

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".⁸⁸

Planteado de este modo podemos leer a las utopías –en tanto espacios únicos u organismos– como semiósferas definidas éstas como el continuum o espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis⁸⁹.

Cada una de ellas posee un carácter delimitado, es decir, cierta homogeneidad e individualidad semiótica ya que tiende a la unificación de sus elementos constitutivos y a la distinción respecto de lo alosemiótico o extrasemiótico que la rodea a través de sus fronteras, de carácter abstracto, definidas como "la suma de los traductores filtros bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes)"⁹⁰, es decir, para que algo "signifique", sea signo, tenga significado, debe ser traducido al lenguaje interno de la semiosfera en un proceso de semiotización de lo no semiótico.

A su vez, la semiosfera se caracteriza por poseer irregularidad semiótica como ley de organización interna que separa centro y periferia. Cada semiosfera utópica, con sus particularidades y sus condiciones de producción específicas, es espacio

⁸⁸ Cfr. Moreau, 1986: 99

⁸⁹ Cfr. Lotman, 1996: 22, 24

⁹⁰ Ibid: 24

alosemiótico para otra, pero esto no impide el contacto entre sí ya que dialogismo lo posibilita mediante sus fronteras, permeables y bilingües.

Cada elemento perteneciente a la semiosfera es isomorfo (de igual o semejante forma) a su universo textual. En *Los siete locos* cada personaje pertenece a una atmósfera particular, donde se dan parecidos de familia entre ellos; cada uno con sus excentricidades no escapa a la totalidad del universo arltiano. Igualmente en *Fantomas*, los intelectuales personificados en la historia representan posicionamientos análogos frente a los abusos de poder; actitudes desafiantes y de denuncia que en algunos casos coinciden con sus acciones fuera de la ficción.

En el sentido lotmaniano de texto podemos decir que es un generador de sentidos múltiples, un complejo dispositivo que guarda variados códigos y que es capaz de transformar los mensajes recibidos y generar otros nuevos, conjuntamente con nuevas informaciones. El semiólogo también define al texto como un dispositivo intelectual que, al igual que lo hace una persona, es capaz de transmitir información depositada desde afuera transformando los mensajes y produciendo otros nuevos.

Éstas particularidades explican el por qué no nos proponemos revisar trayectorias con el afán de establecer puentes a partir de temas comunes sino pensar más bien en qué es lo que mantiene a cada obra en sus propios límites y qué “vecindades” podemos establecer entre ellas.

Nos hemos referido aquí a la presencia de un dispositivo común a las obras literarias que pueden reunirse por su relación con la utopía (variantes del género como novelas utópicas, relatos utópicos independientes o inmersos en la novela, etc.) y a la relación de éste con problemáticas referidas al poder, las cuales se apoyan en operadores pragmáticos del discurso, detengámonos en este aspecto.

Los operadores del discurso, también llamados operadores lingüísticos, marcadores del discurso, enlaces extra oracionales, conectores argumentativos, procesadores textuales, entre otras tantas definiciones que varían entre un autor y otro, aluden a las unidades lingüísticas empleadas tanto en la expresión oral como en la escrita con el fin de guiar (de acuerdo a sus propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas) las inferencias, deducciones y conclusiones (totales y parciales) que se realizan durante la comunicación gracias a su materialización en la superficie textual.

Estos operadores al unir fragmentos del discurso establecen entre ellos relaciones semánticas y pragmáticas que permiten establecer vínculos con el contexto discursivo, no entendiendo éste como algo que excede al texto sino en tanto cronotopo

artístico cuya importancia no sólo es temática —en tanto centro organizador de la obra artística— sino figurativa; permite construir la imagen de los acontecimientos en torno de sí. De esta manera, el sentido se configura a partir de los parámetros de tiempo y espacio y por el diálogo en el que éstos entran.

Justamente, hablamos de lectura en tanto nos es dado un texto (que ocupa un lugar específico en el espacio) que, como tal, es semiótico o significativo, que crea un mundo a partir de sí mismo y lo representa en su superficie, es decir, que partir de un cronotopo real surge una representación portadora de sentido.

La traducción literal del término —“tiempo-espacio”— alude a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la obra como un todo inteligible y concreto: el tiempo se condensa, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

Esta categoría de la forma y el contenido determina también, en una medida considerable, la imagen del hombre mismo y de su mano de obra en la producción artística; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica. Pero ¿cuál es la importancia de los cronotopos analizados por Bajtín? En primer lugar, tienen una relevancia semántica y temática ya que son centros organizadores de los acontecimientos: en el cronotopo se enlazan y desligan los “nudos argumentales” y es, además, un elemento central en la génesis y el desarrollo del argumento narrativo. En segundo lugar, como mencionamos, tienen una relevancia figurativa: en el cronotopo el tiempo se concreta haciéndose más sensitivo. Desde este punto de vista, pueden incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños, aunque siempre hay uno de ellos que predomina sobre los demás.⁹¹

Todo texto tiende a la pancronicidad o tiene su propio tiempo interno, y es en su relación con el tiempo “natural” donde genera variados efectos de sentido. A su vez, el texto se constituye como un “espacio” semiótico en el interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes.⁹²

⁹¹ Cfr. Lotman, 2000: 23-24

⁹² Cfr. Lotman, 1996: 97

Dentro del sistema general de la cultura, los textos cumplen al menos dos funciones: la primera es la transmisión adecuada de los significados a través de un código compartido entre el emisor y el destinatario del mensaje. La segunda función es la generación de nuevos sentidos que está dada en tanto el texto se representa como un dispositivo formado por un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo continuum circula algún mensaje inicial, es decir, que es capaz de generar nuevos sentidos en tanto cumpla su función pragmática al entrar en relación con un sujeto que interpreta el texto.⁹³

En tanto signo o fenómeno ideológico por excelencia la palabra –estando inmersa y empapada en el discurso que la porta– refleja y refracta una realidad exterior a ella, a la vez que constituye en tanto cuerpo físico una parte de realidad natural y social.⁹⁴

Todo producto ideológico en tanto signo tiene significado, es decir, representa, figura o simboliza algo que está fuera de él. Dicho significado no se da de manera automática o solipsista sino que se produce en la interacción de conciencias individuales, en tanto la conciencia es considerada tal sólo cuando se ha llenado de contenido ideológico- semiótico en el proceso de interacción social ya que los signos sólo pueden aparecer en el territorio interindividual.

En todo texto funcionan diferentes y numerosos operadores del discurso, sobre todo en el literario dada su extensión y su riqueza en cuanto a la variación léxica, pero detengámonos en esta oportunidad en aquellos que, dado su carácter pragmático nos permiten recrear el cronotopo artístico y poner en diálogo las conciencias individuales (autor- lector). Éstos, a su vez, actúan como una guía hacia la inferencia del posicionamiento ideológico de los autores o, en otras palabras, la actitud hacia aquello sobre lo que se está hablando o, en este caso, escribiendo. Por otra parte, nos muestra el compromiso que el autor tiene respecto de aquello de lo que dice o escribe, actuando como informante de sus actitudes, sus intenciones y de los actos verbales que sostiene en su discurso.

⁹³ Cfr. Ibid: 94- 99

⁹⁴ Cfr. Voloshinov, 1976: 19

Por ejemplo:

...horas y horas escuchando a relatores y testigos que aportaban pruebas sobre la represión en tantos países de América latina y el papel de las sociedades transnacionales en el pillaje de las economías y la dominación en el plano político y paralelamente, porque la dominación económica exigía otras dominaciones, otros cómplices y otras víctimas, la repetición hasta la náusea de testimonios sobre el asesinato, la tortura, la persecución, las cárceles en Chile, Brasil, Bolivia, Uruguay y no pare de contar.⁹⁵

En el ejemplo citado se recurre a operadores pragmáticos de refuerzo argumentativo (“horas y horas”, “tantos países”, “repetición hasta la náusea” y “no pare de contar”) para puntualizar la denuncia de los gobiernos dictatoriales, su recurrencia y su extensión por distintos países de Latinoamérica. Este aspecto revolucionario en el autor fue in crescendo desde la aparición de *Rayuela* en 1963, obra que lo convirtió en una celebridad y marcó fuertemente en él su condición de portavoz de las demandas y necesidades de la izquierda, aunque la toma de conciencia política es previa, ya que vino aparejada del primer contacto que Cortázar toma con la revolución cubana tras su visita a este país en 1961.

La literatura oficia como su arma de guerra para hacer la revolución, para decir BASTA, para aportar y proponer al cambio social uniendo su voz a la del pueblo, que no es igual a “decir más allá de él”, inmerso en un mundo de ficción, totalmente alejado de las más sórdidas realidades, sino “decir con él”.

—Esos generales son tan simpáticos —dijo Susan— con sus uniformes planchaditos y siempre como un equipo de fútbol, en dos filas y muy serios. En fin, ustedes harían mejor en dar a conocer a todo el mundo la composición del tribunal, porque pasa que aquí, sin hablarte de casi toda la América latina, no están muy enterados.⁹⁶

Los marcadores discursivos empleados para introducir una explicación (“pasa que”) y una afirmación concluyente (“en fin”) dan cuenta de la visión de Cortázar de la sociedad argentina de los años cuarenta y principios de los cincuenta como una pesadilla kafkiana, gobernada por déspotas y titiriteros que imponían ceremonias fatuas

⁹⁵ Cortázar, 1975: 8

⁹⁶ *Ibíd*: 19

a la masa que las aceptaba sin protestar, dominada por frases grandilocuentes y vacías que avanzaban por las calles al canto de ¡Viva Perón! Fue el contacto tomado con el pueblo cubano el que lo ayudó a entender que las alegrías colectivas nobles son posibles sin la necesidad de caer en la manipulación masiva⁹⁷.

No podemos dejar de mencionar el cierre de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* donde el autor vislumbra con esperanza el futuro de los pueblos: “Lo bueno de las utopías –dijo claramente una voz afrocubana que resonaba como un cascabel– es que son realizables (...) del otro lado está el amanecer...”⁹⁸. Esta referencia explícita es reforzada con el sentido metafórico de la descripción final:

El narrador vio que Fantomas, de pie en el tejado de la casa de enfrente, miraba también al niño. Con un perfecto vuelo de paloma bajó a su lado, buscó en sus bolsillos y sacó un caramelo. El niño lo miró, aceptó el caramelo como la cosa más natural, e hizo un gesto de amistad. Fantomas se elevó en línea recta y se perdió entre las chimeneas.

El niño siguió jugando, y el narrador vio que el sol de la mañana caía sobre su pelo rubio.⁹⁹

Podemos observar en el uso de los sustantivos y adjetivos con los que se da el cierre de la novela una exacerbación del sentido utópico, en el sentido clásico del término, en tanto “sociedad ideal”; el niño (la inocencia, lo nuevo), la paloma (la paz, la libertad), lo dulce, el gesto de amistad, lo lúdico, a lo que se suma el sol de la mañana y la claridad de los cabellos del niño como toque final para generar una atmósfera cuasi idílica.

⁹⁷ Cfr. Polimeri, 2008: 69, 71

⁹⁸ Cortázar, 1975: 32

⁹⁹ Ibid: 32

1.5. Senderos bifurcados: la narrativa del siglo XX como desvío de la forma clásica del género

Las utopías fueron durante mucho tiempo producto de la escritura en serie, repitiendo rasgos que formaron parte del género desde Tomás Moro y que se hicieron recurrentes bajo la forma de utopías narrativas, relatos utópicos, proyectos de legislaciones ideales y de constituciones modelos concebidas para una sociedad abstracta. Sin embargo, a partir del siglo XVIII, sobre todo después de la segunda mitad, se produjo un cambio de paradigma cuando comenzaron a insertarse relatos utópicos en estructuras narrativas más vastas, lo cual quizá haya sido fruto del corrimiento de los límites entre los géneros literarios o de la mutación de las estrategias discursivas que desplazan las ideas-imágenes utópicas hacia los discursos políticos e ideológicos.

Esto viene aparejado además con el cambio cronotópico de las producciones del género; el espacio deja de ser lo central para que el tiempo se convierta en el lugar del anclaje y de la elaboración utópica; de *u-topía* a *u-crónica* la ciudad “otra” ya no está situada en un espacio alternativo sino en un tiempo imaginario. Un ejemplo de ello son *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, quien fusiona en su obra los géneros y los temas existentes haciendo estallar al género utopía desde el interior del género mismo, creando sociedades imaginarias que se erigen como contra-sociedades en tanto visiones cruelmente grotescas de sociedades que se proclaman como ideales y, al mismo tiempo, como una amarga sátira del orden social existente, aspecto que coincide con *Los siete locos*.

Este tipo de producciones son catalogadas por Baczko como “antiutopías” a las que caracteriza como novelas de anticipación y que juegan libremente con algunos elementos de la ciencia ficción aportando –rasgo que comparten con las utopías– un testimonio de las esperanzas, angustias y obsesiones contemporáneas. Con esta variación genérica los límites de la utopía tienden a un borramiento y sus fronteras se vuelven movedizas, pero se gana en estrategias discursivas y en la proliferación de formas de construcción de los imaginarios sociales.¹⁰⁰

Por otra parte, Ricoeur, en su libro *Ideología y utopía* propone una redefinición de la utopía, en relación directa con la ideología, con la intención de terminar de una vez con la lectura de este género como el producto de la mera ensoñación o la fantasía. De

¹⁰⁰ Cfr. Baczko, 2005: 83- 90

ahí que los aborde como conceptos y no como fenómenos, pero, a su vez, como conceptos prácticos, operativos, no teóricos o abstractos.

Una de las primeras delimitaciones en torno a éstos conceptos es la función de cada uno; en tanto la ideología funciona como ente regulador y como un modo de preservar la identidad de la persona, la utopía constituye la exploración de lo posible¹⁰¹ ¿en qué sentido este aspecto acerca a las utopías, según Ricoeur, 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.”¹⁰²

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”¹⁰³. Una sociedad sin utopía estaría condenada a la desaparición ya que no tendría metas ni futuro, y se ahogaría en la monotonía cotidiana.

Un aspecto interesante que podemos poner en discusión con respecto a ideología y utopía es la religiosidad o la matriz religiosa que aparece frecuentemente ligada al género, y su relación con el poder.

En cuanto a lo religioso, según Ricoeur, las utopías pretenden fundar siempre una nueva religiosidad. En relación a esta tónica 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

¹⁰¹ Cfr. Ricoeur, 1997: 21

¹⁰² Baczkó, 2005: 75

¹⁰³ Galeano, 1993: 230

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 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 extraordinario¹⁰⁴ 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 una mentira y de maniobras fraudulentas o 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, mientras la ideología legítima de algún modo la autoridad actual o el poder dominante, la utopía lo desafía, lo pone en tela de juicio, lo afronta, ofreciendo una alternativa a él; en este sentido una hipótesis de lectura de las obras de Roberto Arlt es 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.

La Sociedad Secreta que pretende fundar el astrólogo tiene la pretensión de consolidar las esperanzas humanas. Se dirige preferentemente a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes, y a “los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados (...), a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar...”.¹⁰⁵ Básicamente se trata de una sociedad “supermoderna” donde cada miembro o adepto tiene ganancias. La ruptura con las formas de sociedad utópica es que su progreso no se basa en el bien común sino en la explotación sexual femenina, siendo uno de sus principales ingresos el lucro prostibulario.

¹⁰⁴ Cfr. Arlt, 2007: 182- 189

¹⁰⁵ Ibid: 55

Una noción central en relación al concepto 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 vida¹⁰⁶ proponiendo otro punto de vista desde el cual vislumbrar lo ya dado por el mundo.

Retomando la etimología de la palabra utopía, “lugar que no existe” o “ningún lugar” damos por sentado que partimos de una idea de lugar, como un punto de partida desde donde nos posicionamos y por qué no, aferramos cual “tierra firme del sentido”; un lugar que existe y que nos sirve de referencia para, desde allí, pensar la ficción. En relación a esta “esencia” la utopía no es otra cosa que una variación imaginativa pero que nos lleva nuevamente a ese punto de partida para repensar nuestra sociedad, nuestra familia –o siquiera la idea que tenemos de ella–, las autoridades que nos rigen, las religiones que nos inculcan o nos imponen, la vida misma, desde el lugar del cuestionamiento, pero sin salirse tampoco de la fantasía de lo posible, de la potencialidad.

Ideología y utopía, entonces, tipifican o caracterizan lo que llamamos imaginario social, entonces, si el objetivo de la utopía es ponerlo de alguna manera en tela de juicio, distorsionándolo, da cuenta de su carácter simbólico en su posibilidad de ser deformado. Además, entendemos como vitalmente necesarios los procesos culturales de simbolización que, sumados a nuestra naturaleza humana biológica, nos permiten sobrevivir en el universo social, posicionándonos en semiosferas determinadas que, por su carácter modelizante, articulan nuestros papeles, nuestros lugares del decir, volviendo imposible e impensable algún tipo de acción no simbólica.

Sin embargo, pese a esta cercanía en pos a lo simbólico, ideología y utopía, tal como lo expresa Ricoeur¹⁰⁷ pertenecen a géneros distintos y, por ende, se caracterizan por rasgos distintos; en primer lugar, podemos decir que la utopía existe y ha existido siempre como un género declarado, mientras que la ideología es una particularidad del discurso, es decir, de cualquier discurso, más allá de su pertenencia a un género en particular.

En segundo lugar, podemos señalar que la utopía en tanto género tiene conciencia de sí, se sabe utopía y pretende serlo (la utopía realizable de Cortázar)

¹⁰⁶ Cfr. Ricoeur, 1997: 28

¹⁰⁷ Cf. *ibid*: 57

presentándose como una obra a la que Ricoeur caracteriza como muy personal e idiosincrática, mientras que la ideología no se une a ningún nombre propio en particular y a todos en general; la ideología pertenece al grupo amorfo del nosotros en contraposición a la de ellos.

En tercer lugar, podemos establecer una falta de paralelismo en lo que respecta a nuestras actitudes como lectores de ambas textualidades; abordamos la ideología en el signo lingüístico intentando desenmascararla, generalmente a través de la crítica. En cambio nuestra actitud frente a las utopías es bastante diferente; al tratarse de una lectura de ficción, nos predispone de otro modo, generando cierto pacto de complicidad entre el lector y el texto, quien la acepta como una hipótesis plausible¹⁰⁸.

Una cuarta falta de paralelismo la podemos encontrar en la dispersión que caracteriza al género utopía; mientras que podemos reunir a las ideologías bajo ciertas nomenclaturas homogeneizantes (ideología marxista, feminista, positivista, etc.) las utopías son sumamente difíciles de unificar, no sólo por su autoría, sino, como lo hemos dicho, por la variedad de sus contenidos con, únicamente, cierta permanencia en los intereses.

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 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

¹⁰⁸ Cfr. Ibid: 290

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”¹⁰⁹. En el caso de las novelas de Arlt y Cortázar específicamente, no se trata de Buenos Aires o de Francia sino de representaciones imaginarias de tales espacios, imaginarios además en el sentido de que allí es posible que acontezca lo incoherente y lo absurdo desde el punto de vista del realismo; se incendian en un mismo instante las bibliotecas de varios puntos de la ciudad, aún las privadas, y un súper héroe, encarnado en la figura de un hombre joven con atributos paranormales, vuela por los aires permitiéndose irrumpir en los departamentos de los escritores.

La utopía constituye entonces una variación imaginativa que tiene como eje el concepto mismo de la ficción y es a partir de este aspecto que podemos establecer el tercer punto de distinción de la utopía y la ideología; la primera, desde su lugar cuyo anclaje reside específicamente en el ámbito de lo imaginario donde se subvierte el orden social podemos pensar(nos) y ver(nos) inmersos en un sistema cultural (continuum semiótico) impregnados en ideologías, que muchas veces no son del todo conscientes, aceptadas o explícitas. Y he aquí también el punto que las une y las encuentra; la ideología legítima, o tiende a ello, algún sistema de autoridad, y la utopía, por su parte, busca afrontar al poder mismo; crea una vía de escape y de denuncia para los abusos políticos y los gobiernos dictatoriales.

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 dada¹¹⁰

¹⁰⁹ Cfr. Ibid: 58

¹¹⁰ Ibid: 59

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”¹¹¹ 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.

Sostenemos, entonces, como una constante que las utopías se refieren al poder; y que éste es, si no el único el más recurrente rasgo en común de estos textos; intentar reemplazar al poder existente por algo diferente. Por lo general este reemplazo atañe al Estado como poder político y a una nueva administración que no siempre se caracteriza por el orden y el equilibrio, y que muchas veces recae sobre la figura del genio o del científico, como es un claro ejemplo en *Los Siete locos* donde Erdosain es un inventor sumamente inteligente pero frustrado por el lugar en el que la sociedad lo obliga a vivir y que no duda en enfrentarse a ella si fuera necesario para lograr el progreso de la manera en que lo considera más apropiado.

Esta particularidad de reemplazar al poder del Estado por los científicos tiene una larga data en el género; nace con Bacon y su *Nueva Atlántida* donde se reunían los recursos de una nación ilustrada (los instruidos) y el poder de los científicos (o el genio individual), tal como sucede también en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* donde la liberación de los pueblos sometidos a la dictadura viene de la mano con la unión de los intelectuales, particularmente, de los artistas.

Si antes distinguíamos ideología de utopía, en el hallazgo de este dispositivo común que es el poder podemos hablar de un encuentro o cercanía entre ambos; en tanto “la ideología es la plusvalía agregada a la falta de creencia en la autoridad, la utopía es lo que desenmascara esta plusvalía”¹¹² mostrando al pueblo otras formas posibles de ser gobernado.

La particularidad de la utopía arltiana consiste en estar en el límite entre lo utópico pensado como imposible y aquello que, aunque extraño, podría suceder. Este es

¹¹¹ Ibid: 293

¹¹² Ibid: 314

un rasgo primordial de la utopía de Fourier, cuya obra se extiende entre 1807 y 1836, quien además opera en el nivel de las pasiones que rigen todo sistema social. Podríamos ir más allá y sostener que las utopías contemporáneas, alejándose de las formas clásicas del género, manifiestan esta tendencia de la cual este autor fue responsable, marcando una etapa de transición.

Las utopías pretenden, de manera ambigua, ser realizables a la vez que se reconocen como obras de fantasía, ficcionales, imposibles. Por eso estarían ubicadas en ese lugar “entre medio”, en el margen entre lo cuerdo (aunque ficticio) y lo insano (o patológico) y por saberse en él son calificadas por sus autores como “locura posible” (Arlt) y “utopía realizable” (Cortázar). La utopía dice algo posible pero alocado, extravagante, que no por ello deja de ser real, sino todo lo contrario; lo extravagante es reconocido como tal porque forma parte del imaginario de lo posible/real.

Otro rasgo en común entre Fourier y Arlt es el uso de la inversión, subvirtiendo el orden social de lo que sería la “civilización”, propone una sociedad invertida donde no se lucha contra la explotación, sino que usufructúa con ella, donde quienes tienen el poder no son los que están en una posición superior en la escala social, sino los más desvalidos u olvidados por el poder político. También es un punto de contacto su preocupación por la industria y por las clases sociales más bajas, aspectos que van de la mano, ya que los personajes menos pudientes son en Arlt quienes poseen mayor inteligencia y capacidad de organización de las nuevas industrias, en este caso, la fábrica de fosgeno como gas de guerra con el que iniciar una revolución química.

Fourier se centra en el aspecto religioso de las utopías, sosteniendo que todas las occidentales se basan en el intento de fundar una nueva religión que abogue por la divinización de los deleites mundanos, como el de la sexualidad, ya que la religión institucionalizada ha traicionado a la armonía social, infundiéndoles valores y deseos que no son los naturales a ésta a través del miedo a lo oculto. La inversión raya lo cómico en este aspecto, mostrando desde lo extremo cómo el placer también puede ser religioso.

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 Marin: “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”¹¹³. 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...”¹¹⁴, 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.¹¹⁵

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

¹¹³ Cfr. Marín, 1994: 1

¹¹⁴ Cfr. Ibid: 1

¹¹⁵ Cfr. Ibid: 2

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...”¹¹⁶

Si pensamos entonces a la utopía como síntoma podemos afirmar, con Fernando Aínsa¹¹⁷ 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.¹¹⁸

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.

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 una distopía o contrautopía por su lejanía con el modelo de sociedad ideal planteado por Moro, 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.

¹¹⁶ Ibid: 7

¹¹⁷ Cfr Aínsa, 1999: 13- 16

¹¹⁸ Cfr. Aínsa, 2015. Entrevista para Télam

Por su parte, Baczko¹¹⁹ plantea que las sociedades utópicas recreadas en las novelas más allá de pretender lograr una comunidad de felicidad absoluta, buscan crear en su universo de ficción una sociedad autoinstituida que sea capaz de dominarse a sí misma y no depender de fuerza exterior alguna. Esta es una clave de lectura fundamental para *Los siete locos* como utopía ya que la sociedad secreta pretende autorregularse y autoabastecerse con el fomento de una escuela revolucionaria que forme a los sujetos que la sociedad necesita en ese momento.

De la misma manera en que el género se aleja de la “sociedad perfecta y feliz” los sueños de una sociedad distinta se alejan cada vez más de las islas imaginarias, ubicadas en un lugar lejano y secreto y se proyectan en el futuro, siendo el tiempo la gran inversión utópica: así como las utopías refractan determinados aspectos de sus condiciones de producción que necesitan ser removidos, sus proyectos sociales se plantean sobre lo inmediato, en un futuro no muy lejano, ciñéndose la creatividad utópica a la historia en sí misma.

Estos aspectos dan cuenta de lo Baczko denomina el desgaste de las utopías y el estallido de los antiguos paradigmas, haciendo que las fronteras del género sean cada vez más movedizas, a tal punto que podemos sostener que el género novela utópica en su forma clásica se halla prácticamente disuelto, permaneciendo o derivando hacia ideas- imágenes utópicas que actúan como un relevo a otras formas del imaginario colectivo. En términos del autor: “...en los siglos XIX y XX las fronteras de las utopías se muestran cada vez más movedizas (...) el imaginario utópico no es más que una forma específica de ordenamiento de un conjunto más amplio de representaciones que las sociedades se dan para sí.”¹²⁰

Estas representaciones globales de la sociedad a través de las ideas-imágenes utópicas permiten (re)construir y dar cuenta de su identidad, sus divisiones, legitimar su poder y elaborar modelos formadores, como en un ejemplo citado por Baczko que corresponde a la ficción arltiana, el del “militante comprometido”. Estos modelos impactan sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos ya que toda forma utópica al proyectarse en el futuro pretende movilizar a los grupos sociales hacia algún cambio ideológico. Sin embargo, cuando nos referimos a lo identitario debemos considerar el contexto latinoamericano de nuestros escritores, y que para muchos

¹¹⁹ Cfr. Baczko, 2005: 7-9

¹²⁰ Ibid: 8

críticos –como para Aínsa, por ejemplo– la utopía no nace con Moro sino con la conquista de América, o incluso antes, con la expansión de la Península Ibérica.

La llegada a América abre las puertas a un “nuevo mundo”, al “paraíso terrenal” en el que nace además lo híbrido; el mestizo, el interracial; ¿qué otro ámbito podría ser más propicio para el pensamiento utópico que éste? Pero esta “tierra sin mal”, a los ojos del conquistador, es escenario de las más sórdidas pesadillas para los nativos, que sueñan a su vez con recuperar el lugar propio y nada menos que su identidad cultural, arrebatada. Nace así el imaginario subversivo, que fue por mucho tiempo silenciado y que hoy recupera las voces, todas las voces, reclamando al unísono lo propio.

De este modo, de una experiencia traumática surgen propuestas alternativas que dan origen a utopías como imaginarios subversivos. En palabras de Aínsa:

Lo importante es que la utopía siga preconizando un pensamiento de ruptura. La utopía contestataria, aún abierta al futuro de los posibles debe sospechar del poder establecido, de la ortodoxia ideológica y proyectarse como variantes posibles a la realidad imperante (...). La utopía es rebeldía contra la historia fijada en destino¹²¹

Podemos concluir este capítulo en que es allí donde reside particularmente su riqueza: en proponer a nuestra imaginación nuevas formas de vivir cuando ya todo parecía experimentado, y poner en tela de juicio, a su vez, el orden existente haciéndolo parecer extraño y contingente desde la óptica de la evasión y la crítica.

¹²¹ Aínsa, 2001: 9

*CAP. 2 RECORRER EL TERRITORIO Y LEERLO: LAS UTOPIÁS COMO
METÁFORAS DEL IMAGINARIO SOCIAL*

2.1. La metáfora, vivificante del lenguaje

Con respecto al estudio de la metáfora, se han dado a lo largo de la historia dos enfoques: el semántico y el pragmático los cuales, lejos de presentarse como una disyuntiva cognitiva, permiten caracterizar al objeto desde criterios complementarios, reconociendo que algo ocurre con el significado de los términos y expresiones, pero también que ello ocurre en un contexto determinado que a su vez es modificado por la metáfora.

El tópico de la metáfora se inaugura con la concepción clásica de Aristóteles, quien en su *Poética* la define como la transposición de un nombre a una cosa distinta de la que tal nombre significa. Desde este lugar podemos decir que la metáfora produce nuevos significados y se sostiene como un lenguaje en sí mismo. En este sentido hablamos de la utopía como una metáfora ya que los hechos se salen del marco en que ordinariamente son percibidos, y comienzan a pensarse y organizarse según una nueva lógica produciendo nuevos significados. Es decir, que esta nueva mirada produce no sólo un cambio de perspectiva del imaginario sino una reorganización de lo conocido.

Las metáforas creativas, que a diferencia de aquellas de uso cotidiano se erigen como todo un sistema, confieren sentido a nuestra experiencia proporcionando una estructura coherente, destacando unos aspectos y ocultando otros. Son capaces de crear una nueva realidad, pues contra lo que comúnmente se cree, no son simplemente una cuestión de lenguaje, sino un medio de estructurar nuestro sistema conceptual.

La primera premisa que postula Derrida en *La retirada de la metáfora* es que habitamos en ella, a partir de la cual podemos decir que hablar de metáforas es posible siempre y cuando lo hagamos metafóricamente, es decir, en su *modus operandi*. En este sentido todo tiene que ver con la metáfora y no existe lenguaje que no esté abarcado por ella, ya que todo enunciado se produce no sin metáfora. En pocas palabras: todo lenguaje es metafórico.

Dado que su insistencia es indiscreta y sobreabundante, aunque “se retire” del escenario de la discusión filosófica por considerarse un tema “desgastado” o “viejo”, la metáfora desborda todo límite y vuelve a ocupar la escena bajo una nueva forma renovando su problemática tradicional: ¿metáfora viva o muerta?.

Esta discusión es retomada por Paul Ricoeur en su libro *La metáfora viva* (1977) donde contesta a *La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico* (1971) en el cual Derrida se refiere a esta figura a partir de una cita de Heidegger: “lo metafórico sólo se da dentro de la metafísica”, posicionando o contextualizando dicha nota en la discusión sobre el uso y el desgaste de la metáfora en la interpretación filosófica dominante, pero de ningún modo apoyándola ya que el propio Derrida no cree siquiera en la existencia misma de tal cosa (la metafísica como disciplina).

En lo que podríamos llamar un error de interpretación Paul Ricoeur cree que Derrida escribe su texto con la intención de extender o radicalizar la posición heideggeriana, cuando en realidad lo que hace es justamente poner en cuestión la interpretación corriente, aún en Heidegger, de la metáfora como transferencia de lo sensible a lo inteligible. A su vez, malinterpreta su alusión a “la metáfora gastada” reduciendo todos los objetivos de su obra a la afirmación de que la relación de la metáfora con el concepto se podría comprender bajo el esquema de desgaste y no como plusvalía de sentido, creyendo que su tesis principal no es otra que “la muerte de la metáfora” o “la metáfora muerta”.

Ante esta crítica Derrida reafirma su posicionamiento refiriéndose a la “retirada de la metáfora” en el siguiente sentido: si Heidegger plantea la pertenencia del concepto de metáfora a la metafísica (como si ambas pudieran tomarse acaso como unidades), esta última al ser una “retirada del ser” y producir y contener el concepto de metáfora, es ella misma metafórica respecto del ser, ya que “el ser” en sí mismo no es “algo” a lo que pueda aludirse en un sentido literal.

En conclusión, la principal delimitación que presenta el tema es la inexistencia de lo “meta-metafórico” ya que no hay más que metáforas de metáforas.

Esta disquisición ha dado lugar a un extenso estudio de Paul Ricoeur, expuesto en *La metáfora viva*, quien sostiene que dicho recurso comporta una innovación de los significados originarios constituyendo una predicación no pertinente en relación con la referencia habitual de los términos, generando así una nueva referencia y a la vez un nuevo sentido que se torna impertinente respecto del sentido literal; según Ricoeur, la metáfora comporta una innovación semántica ya que es creadora de sentido y portadora de una nueva significación.

La enunciación metafórica actúa sobre dos campos de referencia al mismo tiempo: la primera significación pertenece a un campo de referencia conocido, o sea, al campo de las entidades a las que usualmente se atribuyen los predicados, y cuya

significación ya está establecida. La segunda significación tiene que ver con un campo de referencia que no puede ser descrito mediante predicados preexistentes. Por consiguiente, “el sentido ya constituido se desliga de su anclaje en un campo de referencia primero y se proyecta en el nuevo campo de referencia cuya configuración contribuye entonces a hacer aparecer.”¹²²

Uno de los aspectos que más nos interesa destacar en la teoría ricoeuriana de la metáfora es 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

¹²² Ricoeur, 1977: 446.

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.

En otro de sus textos, *Ideología y utopía*, Ricoeur pretende refutar la concepción de la metáfora como una desviación en el nombrar, como el mero sustituto de un nombre por otro cuyo fin último sólo es ser ornamento, en tanto podría traducirse literalmente a una significación “propia”. Para el autor, la metáfora no es el producto del nombrar, sino de la predicación; es el resultado de una tensión entre una palabra y la enunciación en que ella aparece, podríamos pensar: “al contrario del *modus operandi* del lenguaje corriente, donde prevalece el lenguaje literal, es decir, cuando la palabra y la enunciación interactúan de una manera fluida, sin contradicciones ni dobles sentidos”¹²³, sin embargo, si lo hiciéramos caeríamos en un error, ya que, si hilamos fino en esta cuestión podremos decir que todo pensamiento es metafórico, en sí; todo lenguaje es metafórico. La representación metafórica no es sinónimo, entonces, de desviación de la representación literal, ya que si bien destruye un orden anterior, lo hace siempre para inventar un orden nuevo de cosas.

¹²³ Ibid: 24

En este sentido, no nos proponemos poner en diálogo “situaciones sociales reales” o “hechos concretos” con sus lecturas o sus interpretaciones en el discurso utópico, sino a las metáforas de los primeros con metáforas que implican (o son), a su vez, las utopías. Cuando hablamos, por ejemplo, de “década infame” o de “dictaduras” no existe posibilidad alguna de aludir, lisa y llanamente a determinados hechos desposeídos de toda subjetividad, como realidad inmediata, sino que hablamos de interpretaciones; esto es, de representaciones sociales y de imaginarios.

Reforzamos con esto el carácter productivo de la imaginación, y, a través del lenguaje, su posibilidad de innovación semántica que nos permite crear y recrear la realidad, siempre de un modo inconcluso, en permanente proceso de gestación, siempre embrionaria.

Entonces, la utopía, en su relación con lo social, es metafórica; explora lo posible, mostrando lo que no es, pero que es deseable en algún modo ya que pretende modificar la realidad, siendo el sueño que aspira a realizarse. Cuando hablamos de realidad, tengamos en cuenta que nos referimos a lo simbólicamente determinado, es decir a una representación imaginaria, resultado de operaciones interpretativas y no a algo dado (medible, cuantificable, vivencial). “En definitiva, no podemos separar lo real de nuestra interpretación; la naturaleza misma de lo real conserva una condición metafórica (...) En el plano social la utopía asume el papel de la potencialidad”¹²⁴. Lo interpretativo funciona entonces en la intersección del dominio de lo metafórico y de lo especulativo, lugar donde nos vemos atrapados en un conflicto de interpretaciones entre las similitudes y las diferencias.

En este sentido deberíamos hablar entonces de un nuevo concepto de realidad metafórica o prospectiva, como algo prefigurado pero también transfigurado, diría Ricoeur, que desdibuje la división entre invención y descubrimiento de una realidad.

Desde este lugar podemos pararnos en la concepción de la metáfora, en tanto metáfora viva que sostiene el autor en el libro que lleva este nombre ya que la metáfora vivifica el lenguaje, introduciendo la chispa de la imaginación en una exacerbación del pensamiento conceptual; este “pensar más” a través de un principio vivificante constituye para nuestro autor, el “alma” de la interpretación.

Entonces, si postulamos con Ricoeur, que la metáfora redescubre la realidad, debemos luego suponer que esa realidad tal como está redescrita es una realidad nueva,

¹²⁴ Ibid: 31

de ahí que la estrategia del discurso implícita en los lenguajes metafóricos es la de demoler nuestro sentido de la realidad y acrecentar nuestro lenguaje.

Con la metáfora experimentamos la metamorfosis tanto del lenguaje como de la realidad; si la utopía explora lo posible, lo hace sobre la base de una transformación metafórica de lo existente.¹²⁵

¹²⁵ Cfr. Ibid: 30-32

2.2. Cada signo tiene su historia: El nacimiento de la metáfora

No podemos hablar de la metáfora sin remitirnos a su creador; Aristóteles, quien la pensó filosóficamente en su *Retórica*, si bien esta disciplina no ha sido fruto de su invención sino de la de Empédocles.

Más allá de las restricciones de su *Retórica*, circunscrita sobre todo a la teoría de la elocución (como el arte del “bien decir”) y a la de los tropos (abocada a la clasificación de las figuras), Aristóteles promueve la más asombrosa iniciativa para institucionalizar la disciplina desde la filosofía.

La metáfora aparece tanto en la *Retórica* como en la *Poética*, es decir, pertenece tanto a las artes de la defensa y la deliberación como a las de la purificación de las pasiones, o catarsis. Lo que le permite poner un pie en cada campo es su potencial de transferir el sentido de las palabras, aspecto que puede visualizarse desde su definición misma como el transporte a una cosa de un nombre que designa otra, por relaciones de analogía¹²⁶

Decimos que todo lenguaje es metafórico, en relación a ello Aristóteles sostiene que “todo nombre es o nombre corriente (*kurion*) o nombre insigne, o metáfora o nombre de adorno o nombre formado por el autor, o nombre alargado, o nombre abreviado, o nombre modificado”¹²⁷ en este sentido la metáfora es algo que le sucede al nombre, en tanto palabra en oposición al discurso, y es definida en términos de movimiento, ya que implica un desplazamiento desde un lugar hacia otro. Esta transposición de nombres nos lleva a definir a la metáfora en tanto desvío respecto del uso ordinario del lenguaje, en el mismo nivel de los neologismos. Además del desvío, esta operación implica un préstamo (dar a una cosa el nombre que, en origen, pertenece a otra) y una idea de sustitución, en relación a una palabra ausente pero disponible.

Del sustantivo metáfora deriva el verbo “metaforizar”, cabría la pregunta; ¿qué distingue metaforizar de comparar? En primer lugar, podemos decir que la comparación relaciona dos términos igualmente presentes en el discurso a través de un vehículo o nexo comparativo, es decir, explicita el acercamiento entre los términos que subyace en el préstamo o el desvío. Sin embargo, la ausencia del término de comparación no implica que la metáfora sea una mera comparación abreviada, sino por el contrario, la comparación es una metáfora desarrollada.

¹²⁶ Cfr. Ibid: 22

¹²⁷ Ibid: 27

La metáfora “hace imagen” a través de un estilo figurado; esta idea aristotélica podemos decir que es la génesis de lo que Peirce denominará luego “aspecto icónico de la metáfora”, ya que ambos expresan, aunque de un modo distinto, su capacidad de evocar lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto, presente en el discurso.¹²⁸ Este “colocar ante los ojos” constituiría para el filósofo la especificidad propia de la figura.

Enumeremos a continuación algunos aspectos de la metáfora implícitos o presupuestos en la teoría de los tropos o tropología:

- Existe un sentido propio de los términos; ciertos nombres pertenecen a cierto género de cosas; la metáfora es un sentido impropio o figurado.
- La elección de un sentido impropio puede responder, o bien a una elección de carácter estilístico o bien a una carencia real.
- La laguna lexical es llenada, cualquiera sea el caso, por un término extranjero que proporciona un nuevo sentido, en calidad de préstamo.
- Comprender el tropo implica encontrar la palabra ausente.
- El tropo tiene un valor puramente ornamental, es decir, no pretende informar algo.

Estos son los postulados sobre los que Aristóteles apoya su teoría de la metáfora, sintetizando; oposición palabra ordinaria y palabra extraña, desvío de la segunda respecto de la primera, transferencia del sentido de la palabra tomada prestada, sustitución del término que se habría empleado en el mismo lugar con la posibilidad de ser restituido, carácter adornado del estilo metafórico y placer que de ello deriva.

Sin embargo no es *tropo* la noción principal en la retórica sino *figura*, a la que Fontanier define como “las formas, los rasgos o los giros más o menos notables y de un efecto más o menos feliz por los cuales el discurso, en la expresión de las ideas, de los pensamientos o de los sentimientos, se alejan más o menos de aquello que ha sido su expresión simple y común”¹²⁹. Lo interesante de este planteo es la extensión de aquello que podemos entender por figura; alude tanto a la palabra, la frase o al propio discurso, al contrario de la noción de tropo que se ajusta, según las características antes mencionadas, únicamente a la palabra.

Podemos sintetizar los principales rasgos de la figura en dos; en primer lugar, lo que los neo-retóricos llaman desvío a través del alejamiento del sentido lato de los términos, y, en segundo lugar, el carácter libre en su uso, es decir, que bajo ningún punto de vista debe ser forzada por la lengua, por ende, no debería estar dada de

¹²⁸ Cfr. Ibid: 57

¹²⁹ Ibid: 86

antemano, sino que debiera proponer una significación tomada en calidad de préstamos de otro lugar. A su vez, la expresión propia o literal debe permanecer disponible y al alcance del lector de manera que ésta pueda ser fácilmente restituida.

Ahora bien, ¿esto debería darse de igual manera ante cualquier figura? Las relaciones entre las ideas pueden ser de correlación o de correspondencia, como las metonimias (donde se acercan dos objetos que en sí son un todo completamente aparte), de conexión, como las sinécdoques (donde la existencia de uno de los términos se encuentra comprendida en la existencia del otro) o de semejanza, como en las metáforas (donde, además de nombrar, caracteriza a aquello que ha sido nombrado produciendo una verdadera imagen mental).

Este aspecto, establece un puente entre la metáfora y la ficción; ambas tratan de hacer más sensible o más adornado un pensamiento a través de la aplicación de las características de otro pensamiento –todo texto de ficción es metafórico– con el fin último de satisfacer la necesidad de goce o placer estético.

Además de las figuras antes mencionadas, si hablamos de la sustitución de un pensamiento por otro no podemos dejar de mencionar a la alegoría.

Si hacemos rápidamente un recorrido histórico por el uso de esta figura retórica podemos señalar su desestima desde Hegel y los románticos, tachándola de “artificial” en oposición a lo que consideraban el arte auténtico, es decir, el símbolo artístico como perfecta correspondencia entre imagen y significado lograda a partir de una ligazón indisoluble de forma y contenido. En el siglo XX Walter Benjamin reivindica que esta suerte de búsqueda de lo absoluto en el arte lleva a concebir a la alegoría como una abstracción construida de manera convencional, privilegiando lo intelectual antes que lo expresivo, es decir, como una forma esbozada, primaria, una técnica de producción de imágenes. Sostiene en cambio que la alegoría, en cualquiera de sus interpretaciones; física, moral, histórica, religiosa o filosófica, es una expresión en el mismo nivel que el propio lenguaje y la escritura.

A diferencia del símbolo, cuya totalidad es instantánea, la alegoría opera mediante un desarrollo extendido, ya que no constituye la idea en sí, sino sus réplicas. Esta concepción se acerca al pensamiento artístico barroco donde la propia ambigüedad u oscuridad del vínculo entre imagen y significado alentaba la producción de cualidades añadidas para un mismo objeto representativo, ya sean semejantes o antitéticas.

La alegoría, afirma Benjamin, condensa en sí misma la antítesis convención y expresión ya que su meta es preservar el pasado, remitiéndose en su expresión a las

significaciones ya dadas. No es, en este sentido convención de la expresión, sino a la inversa; expresión de la convención.

Se dice que la alegoría es una metáfora extendida o continuada cuando en realidad vendría a ser su hipertrofia, es decir, su desarrollo desmesurado; tiende a la imagen visual creada a partir de fragmentos amorfos eliminando toda pretensión de totalidad que pudiera asumir la imagen. En este sentido, la alegoría va más allá de lo metafórico y de la imagen misma, enlazándolas y emulándolas en un solo movimiento que introduce a las artes visuales en el terreno de lo discursivo, sin que ello signifique que sea una simbiosis sino más bien la interrupción del discurso por la figura.

Según Benjamin, los sueños y su ficción son el espacio ejemplar para la alegoría, ese sitio donde la imagen dice siempre otra cosa, en un decir estrechamente enlazado a un “saber”: sólo para el conocedor, algo puede ser alegórico. Pensemos como ejemplo de ello en la Divina Comedia de Dante como obra alegórica emblemática y en nuestra posibilidad o no de interpretación de la obra, o quizá en los límites de ésta, asociada al desenmascaramiento de las figuras alegóricas, verbigracia, el carro por la iglesia terrenal, el personaje mismo de Dante por el alma humana, entre otras, frente a las cuales quedarnos en su significado literal nos llevaría a imágenes más o menos alejadas de las que el autor intenta transmitir. Pero, más allá de la crítica, ¿cómo saber, entre las infinitas posibilidades cuál es exactamente esa imagen?

Benjamin sostiene al respecto que la ambigüedad y la multiplicidad de sentidos son el rasgo fundamental de la alegoría cuya riqueza radica en el derroche de significados y la transgresión de los límites entre lo discursivo y las artes figurativas. De ahí que cada lectura de un texto alegórico toma como base a otras pero a su vez, viéndose obligada a desplegarse de un modo nuevo y sorprendente a diferencia, como mencionamos, del símbolo que siempre se mantiene idéntico a sí mismo. Todo texto puede interpretarse alegóricamente, basta con buscar referentes más allá de los que, sabemos, quiso dar el autor.

Con respecto al planteo sobre la lectura alegórica cabe mencionar lo que podemos llamar un procedimiento de alegorización posterior: la existencia de numerosas alegorías que el escritor no ha concebido como tales, sino como expresiones con sentido recto o literal, es decir que el público lector las ha creado en sus interpretaciones, sobre todo en el caso de textos literarios que perviven en condiciones sociales distintas a las que fueron creadas.

Según el manual de Heinrich Lausberg, la alegoría mantiene con la metáfora una relación cuantitativa por ser una “metáfora continuada en una frase entera (a veces más)”¹³⁰ Existen dos maneras de realizarla: perfecta (o alegoría total), más propia de la poesía, es aquella que no tiene ninguna huella léxica del pensamiento serio, es decir, que en el discurso no hay ningún término que aluda al objeto referido por ende es el contexto quien debe permitir descifrarla; e imperfecta, más frecuente en la prosa, donde una parte de la manifestación se encuentra lexicalmente en el nivel del pensamiento serio, esto significa que algún término de lo que pienso decir aparece en algún momento en el texto.

Siguiendo a Georg Gadamer¹³¹ la diferencia fundamental entre la alegoría y el símbolo radica en que, en el caso de la primera, en vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto, aunque de manera tal que a pesar de la distancia semántica, esto resulte comprensible. El símbolo en cambio, en su propio ser encarna al significado valiendo tanto por su contenido como por su capacidad de ser mostrado, de ser convencional. Además, está ligado al ámbito metafísico al anexas lo visible con lo invisible. A ambos los acercan el hecho de representar algo a través de otra cosa y su aplicación en el ámbito religioso.

Con respecto a esto último, es importante mencionar que en la antigüedad la interpretación alegórica se aplicaba exclusivamente a los textos sagrados y filosófico-morales. Para la crítica moderna, en cambio, toda interpretación es alegórica, ya que una lectura conlleva infinitos sentidos posibles, más allá del literal. Sin embargo este recurso se distingue del uso de la metáfora y es aquí donde podemos preguntarnos por qué hablamos de un orden metafórico en las utopías y no de un orden alegórico.

Las sociedades utópicas se presentan, tal como lo defendemos en este trabajo, como metáforas creativas o productivas de un referente real –objeto dinámico o realidad extralingüística a la que el signo refiere, desde Peirce– en tanto unidad, y no como una sucesión de éstas.

La metáfora se aparta de la nominalización y se acerca a la predicación, una predicación no pertinente o inesperada que se presenta como un desplazamiento del sentido literal al sentido figurativo; un sentido no lexical mediato, un valor creado por el contexto. Decimos que todo sentido metafórico es mediato, en tanto la palabra es signo inmediato del sentido literal y signo mediato del sentido figurativo.

¹³⁰ Lausberg, 1991: 283

¹³¹ Cfr. Gadamer, 1993: 110-112

En cuanto a la duración, y aquí dista una de las principales diferencias respecto de la comparación, Ricoeur sostiene que la metáfora hace pensar en un largo discurso, porque ella misma es un discurso breve, cuando la comparación, siendo extensa en la letra, remite a una idea más sintética.

Ricoeur intenta demostrar que la semejanza no sólo es lo que constituye al enunciado metafórico, sino lo que lo guía y produce. La semejanza, no sólo sustituye al nombre, sino que le atribuye nuevos predicados, creándose una nueva pertinencia no literal, sino metafórica, creando la ilusión de cercanía en cosas lejanas.

El sentido es lo que dice la proposición. La referencia o denotación, aquello sobre lo que dice el sentido. Como no nos contentamos con el sentido suponemos una denotación. En este sentido Ricoeur retoma a Wittgenstein en su concepción del mundo como totalidad de hechos. Estos hechos, a su vez, se constituyen como la existencia de estados de cosas, o combinaciones de objetos. Estos objetos-estados de cosas representarían en el mundo lo que los nombres y enunciados representan en el lenguaje.

Como decíamos, no contentos con el sentido suponemos una denotación, o lo que es lo mismo, no contentos con la estructura de una obra suponemos un “mundo de la obra”. La producción del discurso como literatura, significa que la relación del sentido con la referencia está suspendida, es decir, ya no tiene denotaciones sino connotaciones, o bien, una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden. De ahí que la referencia metafórica sea una referencia doble, o referencia desdoblada, es decir, que el enunciado metafórico conquista su sentido sobre las ruinas del sentido literal, a la vez que adquiere su referencia sobre las ruinas de aquello que podemos llamar su referencia literal.

Si es verdad que el sentido literal y el sentido metafórico se distinguen y se articulan en una interpretación, es en una interpretación que libera una denotación de segundo orden o denotación metafórica.

Es de suponer que, del mismo modo en que la referencia metafórica es una referencia desdoblada (o más radicalmente, una referencia en ruinas) corresponde, al texto literario, un emisor y un lector desdoblado. El fracaso de la interpretación literal del enunciado —autodestrucción del sentido bajo el golpe de la impertinencia semántica por una interpretación literal imposible— suscita el sentido metafórico. Esta innovación del sentido, es lo que Ricoeur denomina *metáfora viva*.

El esquema de la referencia desdoblada consiste en hacer corresponder una metaforización de la referencia con una metaforización del sentido, y quizá este aspecto

sea uno de los que más acercamiento produzca entre las figuras retóricas abordadas en este ensayo (metáfora y alegoría). Sin embargo, proponemos una lectura de las utopías en tanto metáforas de imaginarios sociales y no en tanto alegorías, ya que nos detenemos en la posibilidad que ésta expresa de *crear* mundo, en tanto relación y referencia metafórica a su vez; es en y a través de esa atribución insólita de significados puramente contextuales que la metáfora utópica nos lleva a leer entre líneas a la situación de América Latina en sus dictaduras más cruentas cuando el texto, en su referencia más “referencial” o denotada nos presenta, simplemente, un mundo tan utópico como fantástico.

Preferimos llamarla metáfora y no alegoría porque no consideramos a este segundo sentido desdoblado del literal tan ambiguo, tan múltiple, ni tan extenso que nos demande un trabajo excesivamente forzoso desentrañarla, porque la utopía se recrea en nuestra mente como totalidad y no como hipertrofia de la metáfora. La metáfora crea mundo —dixit Ricoeur— y las utopías, ¿qué son sino mundos posibles?

2.3. La comarca como un todo o la semiosis infinita

La retórica tradicional definió a los tropos como procedimientos de cambio del significado básico de la palabra. Más adelante, cuando la neoretórica se ocupó de caracterizar a las especies concretas, Roman Jakobson definió a la metáfora como la sustitución de un concepto con arreglo al eje de la paradigmática, es decir, una sustitución basada en un vínculo de sentido por semejanza¹³².

El objetivo de la metáfora no es decir a través de una sustitución semántica lo que bien podría decirse sin ella sino expresar un contenido, una información, que no podría ser transmitida de otro modo, estableciéndose no una correspondencia unívoca sino una equivalencia aproximada. Es decir, no es un mero ornamento, sino un mecanismo de construcción de cierto contenido que no es posible que se produzca en el marco de un solo lenguaje, al decir de Lotman, “un mecanismo de generación de plurivocidad semántica”¹³³ que lo liga orgánicamente a la conciencia creadora, no circunscripta a la producción artística en particular, todo sistema de pensamiento, incluido el científico, hace uso del orden metafórico del lenguaje.

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 hipoícono.

Los hipoíconos, 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

¹³² Cfr. Lotman, 1996: 123

¹³³ Ibid: 129

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 nuestro autor, sumamente amplia y, por ende, aplicable a distintos ámbitos de la realidad, podemos hacer una lectura semiótica de las utopías en tanto signos.

El edificio semiótico peirceano se construye en base a la relación triádica entre los correlatos que hacen a cada signo; primeridad, secundidad y terceridad, a partir de los cuales es posible hacer una lectura de todo lo que existe concretamente o como una posibilidad. La primeridad corresponde a todo lo que tiene la posibilidad de ser pensado o que existe como cualidad, antes de ser materializado en un signo concreto. Aquí ubicaríamos a los mundos posibles, paralelos a la realidad, que existen como tales antes de concretarse en una obra. Cuando esto último sucede estamos en el ámbito de la secundidad o lo posible realizado, en tanto fenómeno concreto; de todo lo que pudo ser, es “esto”; lo que cada autor elige para proponer su mundo utópico.

En cuanto a la terceridad, podemos señalar que es aquello que ordena lo real, en carácter de ley que rige el funcionamiento de los fenómenos, es decir, en este caso, los aspectos de genericidad que hacen posible que hablemos de utopías frente a estos textos, aspecto que abordamos en el primer capítulo.

La semiosis, entendida como el proceso de producción de sentidos, se da gracias a la existencia en la cultura de estas leyes, muchas veces tácitas, que generan u ordenan los signos y nos permiten hacer una lectura de ellos desde un lugar determinado. La semiosis, sostenida en la terceridad que la ordena nos permite ver, por ejemplo, una utopía y no un cómics en la literatura cortaziana, estableciendo las condiciones hipotéticas para que esto suceda.

Cabe destacar que entre la primeridad, la secundidad y la terceridad existe un nivel creciente de complejidad semiótica que va desde las sensaciones, sentimientos y pensamientos existentes en un mundo imaginario a la concreción de una obra artística,

por ejemplo, que muestre, creativa y refractariamente esa primeridad. A su vez, las relaciones entre los correlatos es permanente, tratándose de una experiencia continua y fluida; no podemos pensar al signo en sí mismo, aislado de otros signos, sin pensar en las condiciones que lo originaron (otros signos) ni en su relación con las leyes que rigen su uso y lo definen (nuevos signos). Tan es así que para Peirce el hombre vive a través de sus pensamientos y estando éste constituido por signos, concluye en que el hombre mismo es un signo.

El estudio peirceano del signo se posiciona sobre la corriente pragmatista, cuya reflexión gira en torno a la faneroscopia; estudio de los fanerones, o fenómenos. Este modo de leer pretende determinar el significado real de los signos, es decir, establecer bajo el desarrollo de hipótesis qué sentidos previos en la mente de los sujetos que leen las realidades sánicas funcionan como elementos combinatorios de cada uno de los aspectos de la tríada, antes mencionados.

El signo, como dijimos, es algo que está en lugar de otra cosa (su objeto) bajo algún aspecto o capacidad. En otros términos; es una representación o categoría mental a través de la cual alguien puede remitirse a un objeto y evocarlo con el fin de aprehender el mundo y comunicarse, juego en el cual se produce la semiosis como un proceso de inferencia propio de cualquier persona. El representamen o signo propiamente dicho es considerado el elemento inicial de la semiosis, las sociedades utópicas que reconocemos bajo los signos gráficos de la escritura, y bajo los íconos, ya que los textos incorporan el elemento gráfico bajo la forma de ilustraciones como viñetas en el texto de Julio Cortázar y las anotaciones de laboratorio e incluso los croquis en las novelas de Arlt. Estas propiedades expresivas del representamen pueden, por supuesto, ser ambiguas y generar distintas interpretaciones y sentidos diversos, en tanto se constituyen como una realidad sólo teórica y mental.

Por su parte, el objeto –aquello a lo que alude el representamen– puede ser inmediato o dinámico. El objeto inmediato es la denotación formal que sólo existe dentro de la semiosis, en tanto el dinámico alude a la realidad extralingüística, más allá del signo en sí mismo.

Finalmente, el interpretante, al ser todo lo que el representamen produce en la mente del lector del signo, funciona como otro signo de mayor complejidad que también puede clasificarse en inmediato y dinámico, siendo el primero el significado del signo mientras que el segundo son los efectos o las repercusiones que el interpretante produce en la mente del sujeto. Con esta tríada semiótica, en relación a su propio objeto

y en relación a otros signos, podemos explicar todo el conocimiento humano, en tanto actividad mental; todo pensamiento es la representación de otro con el que está estrechamente vinculado en un juego de doble representación.

Cada vez que interpretamos un signo lo hacemos desde determinados hábitos mentales que toman contacto con ese representamen, traduciendo nuestras reacciones ante ese estímulo de manera que sean denotados comportamientos y acciones individuales, es decir, que en cada recepción de una obra quedan expuestos los hábitos culturales y las experiencias previas que dan cuenta del imaginario social a partir del cual se lee e interpreta en una comunidad determinada, plasmado en sus ideas, valores sociales, visiones de la realidad, prejuicios formados de antemano, etc. mediante los cuales los sujetos se piensan a sí mismos y al mundo.

La tríada expresada por Peirce y que sostiene todo su edificio semiótico se apoya en las nociones de primeridad, secundidad y terceridad, que pueden a su vez corresponderse con las de representamen, objeto e interpretante que explicamos previamente. Teniendo en cuenta que el signo analizado es un signo artístico debemos recordar que toda primeridad, en tanto universo de lo posible, tiene su anclaje en la vida emocional. Aquí podemos posicionar a los imaginarios sociales, como la construcción colectiva basada en sentires, pensamientos, rastros de experiencias compartidas y basadas en símbolos que nos cohesionan como parte de una comunidad imaginaria.

En el plano de la secundidad, ubicamos a la realidad objetiva u objeto dinámico peirceano, es decir, la vida práctica en sí misma; todo lo que fue vivenciado por una comunidad “en carne propia” y que puede luego ser narrado y eternizado a través del discurso, como también lanzado al olvido.

La terceridad, espacio de lo simbólico que hace posible la vida intelectual, social y cultural, es el lugar donde posicionamos las utopías en tanto signos que pretenden ser leídos más allá de lo que en sí mismos designan. Además, aún nuestras esferas más cotidianas de la praxis, vivimos inmersos en terceridad, sumergidos en un universo de signos ya que el pensamiento humano es simbólico por excelencia, por la simple razón de que somos incapaces de captar lo “real” en su estado puro (si existiera acaso tal cosa) sino que necesitamos de un distanciamiento que logramos al construir una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico.

La literatura utópica de alguna manera plantea la posibilidad de existencia de lo posible en una forma concreta, es decir, que para poder hacer asequible la primeridad le debe dar una forma a través del simbolismo o terceridad, que recupera lo posible, lo

infiltra, lo modifica y produce, finalmente, un nuevo conocimiento de lo real sin que la captación de éste sea lo primordial sino mostrar lo posible (primeridad) bajo una percepción de lo real: “[la] comunicación artística es un suceso [secundidad] por el cual la primeridad se infiltra en la terceridad, o lo posible en el simbolismo.”¹³⁴

El otro lado del proceso, la recepción de la obra como signo implica una cognición (algo que aprender y entender); implica volver inteligible la primeridad que marca el nacimiento de la obra, llevándola desde la posibilidad cualitativa a la existencia, es decir, a la materialización de los imaginarios sociales en símbolos concretos.

¹³⁴ Everaert-Desmedt, 2008: 4

2.4. Reminiscencias del signo: cuando los imaginarios sociales entran en escena

Antes de adentrarnos en la problemática de los imaginarios sociales consideramos pertinente esclarecer las nociones teóricas de las que partimos, sobre todo en lo que respecta a su distinción de las representaciones sociales. Para comenzar, delimitemos la noción de imaginario de la de imaginación a la que asociamos casi intuitivamente por su proximidad semántica y epistemológica; podemos decir, apoyándonos en la definición de la RAE, que la imaginación es la facultad del alma (en cuanto tal, entendemos que es estrictamente individual) que representa las imágenes de las cosas reales o irreales en el plano de lo fantástico, es decir, que parte de la realidad social para imitarla o recrearla.

Su primordial diferencia con el imaginario social es que éste no es una facultad humana, en tanto proceso cognitivo y emocional, sino que constituye un esquema referencial, construido intersubjetivamente e históricamente determinado, para interpretar la realidad social y dar sentido a determinadas nociones vitales (como el amor, lo malo, lo bueno) y nociones ideológicamente compartidas (como la nación, lo político, el arte, etc.). En términos de Ugas el imaginario es “la codificación que elaboran las sociedades para nombrar una realidad (...) [y] se constituye como elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto-representaciones e imágenes identitarias”¹³⁵

En lo que respecta a las representaciones sociales, el término fue acuñado por Mascovici en el marco de la psicología social para designar a una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social y se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios¹³⁶.

Ahora bien el imaginario social es un término que ha tenido una historia no menos larga y compleja, tal como lo demostró Angel Carretero: “En la perspectiva en la que nos movemos, interesa destacar que lo imaginario recupera una autonomía a partir de lo cual no se resigna a ser aprehendido desde ninguna actitud reduccionista, que lo convierta en la expresión de una carencia real y un sustituto irreal a dicha carencia.

¹³⁵ Ugas, 2007:49

¹³⁶ Cfr. Moscovici, 1979:17

Desde este punto de vista, la esencia de lo imaginario adquiere un carácter propio, no se concibe como una consecuencia derivada de una causa siempre real o un antídoto quimérico de ésta, tal como es analizado en otros discursos teóricos contemporáneos, sino como un orden experiencial diferente y con una lógica propia”¹³⁷

En los textos literarios propuestos como corpus los novelistas trabajan sobre imaginarios sociales que, como tales, toman y hacen suyos elementos que juegan al interior de la obra artística como cronotopos o territorialidades con determinado espesor temporal. En el caso de las obras de Roberto Arlt existe una clara alusión a situaciones de injusticia e inmovilidad social del argentino-porteño promedio en los años treinta y en el texto de Cortázar asistimos a una referencia directa a las dictaduras militares que golpeaban a diferentes países de América Latina, como ser Chile, Venezuela, Paraguay, y que incluso comenzaban a gestarse en la Argentina.

Ahora bien, ¿por qué hablamos de un doble juego de representación? Si decimos que el imaginario como construcción reproduce y produce, parafraseando a Durkheim, todo un sistema de representaciones que gozan de propiedades maravillosas rescribiendo las condiciones de producción a partir de posicionamientos políticos, sociales e ideológicos del intelectual, sería una realidad-otra. Es a partir de la misma que se crea una utopía, no basándose en la “realidad”, sino en el imaginario social, produciendo aquello que podríamos llamar “realidad otra-otra” o realidad desdoblada, esta vez como producción estética. Es decir, que una representación estaría ligada a otra representando a su vez dicho lazo (lo cual nos lleva a pensar en la semiosis infinita ya que toda representación cumple la función de signo al estar en lugar de otra cosa y conformarse, a su vez por otros signos –lingüísticos–). En términos de Foucault; “...el signo es una representación desdoblada y duplicada sobre sí misma. Una idea puede ser signo de otra no sólo porque se puede establecer entre ellas un lazo de representación, sino porque esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa.”¹³⁸

En momentos de grandes cambios ideológicos, como lo fue el siglo XX, los modelos explicativos del mundo interpelan a los antiguos lugares del saber. De este modo, emergen representaciones entramadas en narrativas y retóricas que remiten a los diversos actores sociales quienes se disputan los espacios de visibilidad y construyen nuevas estrategias para tomar la voz.

¹³⁷ Cfr. Carretero, 2001: 124

¹³⁸ Foucault, 2014: 81

En ese proceso, resulta de capital importancia el poder orientador de las narrativas que coexisten en este escenario en tanto legitiman identidades, proyectos y/o prácticas, resignificando el orden y las jerarquías propuestas. Se trata de saberes que producen sus propios programas de acción, con capacidad para reconfigurar viejas subjetividades y proponer otras, como el personaje de *Fantomás* que transmuta de villano de cómic mexicano a héroe justiciero revolucionario con preocupaciones intelectuales.

En este sentido, los imaginarios sociales dan testimonio de un conocimiento sobre el mundo pero sobre todo de las creencias y sistemas de valores de una sociedad dada, entendiendo esta última como una comunidad imaginaria¹³⁹ ya que en el caso de las obras citadas puede aludir tanto a un determinado sector de la sociedad argentina como a toda América Latina. De este modo construyen un horizonte de percepción, organizan y explican la experiencia social e individual.

En tanto informan prácticas y discursos, los imaginarios sociales pueden entenderse como bisagras entre un modo de ser y un modo de percibir, y poseen varios efectos posibles impactando directamente sobre las prácticas, regulando los campos de interlocución. Además, las representaciones colocan al agente en un rol, le otorgan una jerarquía social en una instancia de comunicación determinada, señalándole una pertenencia grupal, étnica, de clase y territorial, desde la cual el agente actúa y siente o percibe de determinada manera.

Si se acuerda con que el territorio es uno de los significantes de la identidad tanto personal como colectiva, la constitución de las representaciones de los territorios y las modalidades con que se los percibe van de la mano de las contingencias y de las coyunturas de las sociedades y de la cultura. Si bien hay un intento por anclar la significación de un territorio determinado desde las estructuras políticas y desde los sectores hegemónicos de la cultura, las representaciones sociales y las formas de constitución de las identidades transversalizan los territorios, respondiendo parcialmente a interrogantes tales como: quién soy, dónde estoy, a qué nosotros pertenezco, dónde me localizo y qué lugar ocupo, cómo me relaciono con él y qué historias me entran en él. De esta manera el territorio brinda además un repertorio de temas o de referencias compartidas desde las cuales se dispara la producción discursiva, constituyendo una comunidad de juicios de valor¹⁴⁰. En este sentido, la territorialidad es una experiencia

¹³⁹ En términos de Benedict Andersson, 1993: 23-25

¹⁴⁰ Cfr. Ibid: 23-25

particular histórica y culturalmente definida y, por lo tanto, los diversos actores sociales transitan por el mundo con el territorio a cuestas, entran en él sus relatos donde construyen los múltiples rostros de las identidades individuales y colectivas.

Es común oír decir que se escribe o se habla, o en otros términos, que se enuncia desde un lugar determinado. Es evidente que esta idea de lugar no alude al espacio que el escritor ocupa con su cuerpo y al cual puede visualizar materialmente, sino a un lugar, tal como lo explica Saer, que está más bien dentro del sujeto, que impregna (voluntariamente o no) lo escrito y que a la vez que se construye a través del acto mismo de la escritura, moldea sus conceptos, sus imágenes y su lenguaje, acompañando al escritor donde quiera que vaya.¹⁴¹

Michel Foucault analiza las representaciones bajo la dinámica de las semejanzas y la imaginación; "El espíritu humano se inclina naturalmente a suponer en las cosas un orden y una semejanza mayores de los que en ellas se encuentran; y en tanto que la naturaleza está llena de excepciones y de diferencias, el espíritu ve por doquier armonía, acuerdo y similitud"¹⁴². Sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas, es decir que toda representación tiene el poder de recordación de hacer presente una impresión pasada, lo que implica la posibilidad de hacerlas aparecer como casi semejantes (como vecinas –dice el autor– y contemporáneas, existiendo casi de la misma manera) dos impresiones de las cuales, sin embargo, una está presente en tanto que la otra ha dejado de existir quizá desde hace tiempo. Entonces, es tan necesario que exista en las cosas representadas tanto el murmullo insistente de la semejanza como el repliegue siempre posible de la imaginación. Ni uno ni otro de estos requisitos puede dispensarse.¹⁴³

Siguiendo a Foucault podemos decir que la relación entre una representación (en este caso la utopía) que está ligada a otra a través de la imaginación (el imaginario social que se renueva o corporiza a través del texto literario, ya sea que remita a una clase social o a una territorialidad determinada) representa en sí misma dicho lazo cumpliendo la función de signo, lo cual nos lleva a repensar la semiosis infinita de Peirce.

Por otra parte, Baczko retoma el concepto de Mauss de los imaginarios como referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a

¹⁴¹ Cfr. Saer; 2004: 99

¹⁴² Foucault, 2014: 63

¹⁴³ Cfr. Ibid: 80

través del cual ella se percibe, se divide y elabora sus finalidades¹⁴⁴. Es decir, que a través de los imaginarios una colectividad o grupo designa su identidad, lo que implica imponer creencias comunes y distribuir determinados papeles y posiciones sociales marcando su territorio y las fronteras de éste, conservando y modelando los recuerdos a través de un complejo mecanismo de memoria, y proyectando hacia el futuro los temores y esperanzas; lugar donde se gestan las utopías, a las que define como complejos mecanismos sobre los que se sostienen los imaginarios sociales, apoyados a su vez en símbolos.

Podemos decir con este autor que las dimensiones políticas y sociales, tan presentes en las narrativas trabajadas como corpus y sobre las cuales se funda la utopía, son formas simbólicas que articulan las imágenes y las ideas que constituyen los imaginarios y que se construyen, a su vez, no sólo sobre las experiencias de los actores sociales, sino también sobre sus deseos, aspiraciones e intereses que se fusionan en el crisol de la memoria colectiva cuya unificación se logra en y por el simbolismo.

Tal como lo expone nuestro autor –y con lo cual concordamos– al ponerse en juego un imaginario social, el acontecimiento mismo (llámese dictadura, comunismo, democracia, etc.) importa menos que su representación, tal vez porque “los imaginarios sociales operan todavía más vigorosamente en la producción de visiones del futuro, en especial en la proyección sobre éste de obsesiones y fantasmas, de esperanzas y sueños colectivos”¹⁴⁵, lo cual hace que la mitología que nace a partir de un acontecimiento prevalezca sobre el acontecimiento mismo. Así, las representaciones globales y unificadoras condensan los imaginarios colectivos a la vez que los dislocan utilizando para ello herramientas como los medios masivos de comunicación, la educación, los discursos sociales y, muchas veces, el arte y la literatura.

Por otra parte, Baczko trae a colación las ideas de tres autores que sientan las bases de la producción teórica y analítica en torno a la problemática de los imaginarios: por un lado Marx, quien es uno de los primeros en demostrar que todo grupo social fabrica imágenes que le permiten definirse a sí mismo y exaltar su posición en la sociedad global; Durkheim, quien sostiene que es condición sine qua non para la existencia de cualquier sociedad la creencia en la superioridad del hecho social sobre el hecho individual, bajo la forma de una conciencia colectiva que articule creencias y

¹⁴⁴ Cfr Baczko, 2005: 28

¹⁴⁵ Ibid: 30

prácticas en representaciones simbólicas elegidas más o menos arbitrariamente; y Max Weber, quien aporta que lo social sólo se produce gracias a una red de sentido a través de la cual los sujetos regulan sus comportamientos recíprocos, se comunican, tienen una identidad en común y definen sus relaciones institucionales; “la vida social, de este modo, es productora de valores y de normas, y, por consiguiente, de sistemas de representaciones que los fijan y los traducen”¹⁴⁶ movilizand o códigos colectivos que expresan las necesidades, ilusiones, esperanzas y angustias de los agentes sociales.

Podemos plantearnos, inmersos en esta problemática, si hablamos de sinónimos cuando nos referimos a imaginarios y a representaciones sociales, para lo cual nos remitiremos nuevamente a Baczk o al explicar que los imaginarios sociales son un tipo de representación donde se articulan ideas, ritos y modos de acción, no como “reflejos” de una realidad que existiría fuera del texto, sino como su representación simbólica. Por otra parte, justifica su caracterización como “social” explicando que alude a la producción de representaciones globales de la sociedad y a la inserción de la actividad imaginante individual en el fenómeno colectivo.

La utopía en tanto signo que representa algo diferente a sí misma produce el conocimiento de lo que Mogariños de Morentín llama ente, que sería el concepto, objeto, fenómeno, etc., diferente al signo pero que es representado por él. Sin signos tales entes serían incapaces de existir por sí mismos en una cultura determinada, ya que serían insignificantes o no- significantes. Con esto no pretende negarse la existencia misma de lo real o la realidad, sólo acentuar el hecho de que tenemos la capacidad de acceder únicamente a aquello que es significativo para nosotros; lo que no significa o no tiene sentido simplemente no existe ya que la única realidad a la que tenemos acceso es a la del significado de cada ente del mundo, sea real o imaginado, siendo éste construido por la expresión que para ello se utilice.¹⁴⁷

Retomemos el escurridizo concepto de imaginarios sociales, cuyo objeto pareciera estar al alcance de nuestra mano a la vez que se desliga de ellas perdiéndose entre ideas abstractas.

Siempre que abordamos desde la semiótica a los imaginarios sociales lo hacemos desde lo discursivo para pensar desde allí la construcción del referente del signo lingüístico ya que es en y a través del discurso donde se materializan los

¹⁴⁶ Ibid: 22

¹⁴⁷ Cfr. Magariños de Morentín, 1999-2007: 96-97

imaginarios, que sólo representados por este medio pueden ser considerados objetos de estudio.

Magariños de Morentín define al imaginario social como “...todo aquello de lo que se habla en la comunidad, en la medida y según el modo en que se habla de ello.”¹⁴⁸

Damos por sentado ante esta definición tres cuestiones; en primer lugar que nunca habrá un sólo modo de referirse a una cuestión en particular ya que siempre entrarán en diálogo varios posicionamientos que podrán enfrentarse, superponerse, coincidir, o interactuar a partir de puntos de encuentro o desencuentro ideológico.

En segundo lugar, que nada que se conozca como imaginario social puede ser individual o propio de un sujeto; una experiencia histórica pierde relevancia si no es vivida y compartida por los miembros de una comunidad imaginada y transmitida discursivamente de una generación a otra, con las fluctuaciones que implica el pasaje del discurso a través del tiempo.

Finalmente, cuando el autor se refiere al habla no debe asociarse la construcción del imaginario social limitada sólo a la semiosis verbal ya que alude al discurso social, al que define a su vez como “[el] conjunto de todos los mensajes que circulan en una comunidad, en cuanto en ellos se construye el universo de las significaciones efectivamente vigentes en esa comunidad”¹⁴⁹, lo cual implica a los mensajes verbales (orales y escritos), los gráficos (imágenes fijas o en movimiento), los acústicos (reproducción de sonidos ambientales, onomatopeyas, música), algunos escénicos (gestos, expresiones faciales, modas y modos de la indumentaria, decoraciones de ambientes), otros comportamentales (manipulación de objetos, rituales de celebración, de duelo, de aceptación, de rechazo, de indiferencia, de hostilidad, de lucha, de amor) y otros que combinan en su construcción dos o más de los anteriores (que es lo habitual en la comunicación propiamente dicha).

Detengámonos puntualmente en las condiciones de producción de las obras y las representaciones ligadas a éstas: *Los siete locos* y *Los lanzallamas* fueron publicadas en los años 1929 y 1931 respectivamente, años en que la Argentina sufría los embates de la crisis mundial que había comenzado en noviembre de 1929 en New York, cuya principal consecuencia fueron las bajas sufridas en las exportaciones.

En lo que respecta a la política se vivieron momentos de parálisis y lentitud en la administración pública, acompañados de un desplazamiento violento del gobierno

¹⁴⁸ Ibid: 438

¹⁴⁹ Ibid: 446

democrático de Irigoyen a manos de una rebelión encabezada por Justo y Uriburu, este último liderando una conspiración militar, rodeado de pequeños núcleos juveniles con poco peso político pero con alguna influencia intelectual, reunidos en torno a un periódico llamado “La Nueva República”. Este grupo introduce, bajo la forma de un supuesto nacionalismo, la ideología del fascismo italiano, echando por tierra el sistema democrático en el sentido de que se invalidan las elecciones imponiendo sus partidos de forma fraudulenta y anulando los demás, acallando a los sectores populares y postulando una reforma constitucional de tipo corporativo, comenzándose a proyectar una revolución que se quería “principio de una etapa institucional nueva en el país” y creando una suerte de Cámara de “fascios” o corporaciones, en lugar del Congreso. En las obras mencionadas esta situación estaría representada en la figura del mago como líder de las células que conformarían el ku- klux-klan en Argentina, cuyo trabajo, se espera, direcciona al país hacia el progreso no desde el trabajo y la equidad sino por la explotación de los sectores más vulnerables.

Esta sería la primera vez en la historia argentina, que un golpe militar derroque a un gobierno constitucional con el trasfondo de las clases dirigentes luchando por situarse en el poder y de este modo evitar verse afectada por la crisis económica con un sentido egoísta de clase, aunque de todos modos muchas de las familias tradicionales se vieron obligadas a vender sus tierras:

El ejército es un estado superior dentro de una sociedad inferior (...) ¿y el gobierno quién lo constituye?... el poder legislativo y el ejecutivo... es decir, hombres elegidos por partidos políticos informes... ¡y qué representantes señores! Ustedes saben mejor que yo que para ser diputado hay que haber tenido una carrera de mentiras, comenzando como un vago de comité, transando y haciendo vida común con perdularios de todas las calañas, en fin, una vida al margen del código y de la verdad. (...) en nuestra cámara de diputados y de senadores, hay sujetos acusados de usura y homicidio, bandidos vendidos a empresas extranjeras, individuos de una ignorancia tan crasa, que el parlamento resulta aquí la comedia más grotesca que haya podido envilecer a un país. Las elecciones presidenciales se hacen con capitales norteamericanos, previa promesa de otorgar concesiones a una empresa interesada en explotar nuestras riquezas nacionales. No exagero cuando digo que la lucha de los partidos políticos en nuestra patria no es nada más que una riña entre comerciantes que quieren vender el país al mejor postor¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Arlt, 1929: 205

El fraude, aspecto que llevó a la década a bautizarla por la prensa como “infame” tiene que ver no sólo con el falseamiento de los resultados de las elecciones sino también con el escepticismo que cundió en la sociedad argentina de entonces respecto de la validez de la democracia. “Infame” porque hubo desocupación, rebaje de sueldos e incluso trabajadores públicos impagos. Si bien estos cambios fueron altamente negativos a raíz de ellos se movilizó la población en torno a la concreción de miles de pequeñas empresas, talleres, laboratorios químicos y farmacias que, con la mano de obra barata de la gente proveniente del campo que fue ubicándose y poblando zonas aledañas a los grandes centros urbanos, se fue formando una industria nacional que, aunque imperfecta y de productos costosos en su inicio, sentó las bases para la industria liviana que brillaría años más tarde. Los Espila, familia de condición humilde que trabaja junto a Remo Erdosain en torno a la invención de la rosa de cobre y “el hombre que vio a la partera”, especie de peón que reside en la casa del mago, serían ejemplos de éstos.

En el caso de las condiciones de producción de *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, al concluir la segunda guerra mundial (1939-1945) las naciones latinoamericanas se hallaron unidas en la lucha contra el totalitarismo y la defensa de la democracia, intentando el retorno a los modelos políticos constitucionales. Se constituye así la fase más revolucionaria de la historia latinoamericana en diferentes direcciones: orientada a promover la participación política de las masas, mejorar sus condiciones de vida y trabajo y redistribuir la riqueza nacional (Guatemala, Argentina, Chile y Bolivia), el triunfo sobre dictaduras precedentes y la instauración del régimen socialista (Cuba) y los golpes de Estado (Brasil, Bolivia, Perú y Argentina). Se generaron distintos organismos como la CIA (Organización de EE.UU que liquidó el proceso revolucionario en Guatemala ya que perjudicaba a las grandes compañías estadounidenses allí establecidas) y la OEA (Confederación política de las naciones iberoamericanas con EE.UU que condenaba cualquier forma de intervención de un Estado en otro y promovía el rechazo del comunismo).

En estos momentos la situación económica de los países de Latinoamérica comenzaba a mejorar con la ayuda del financiamiento por parte de empresas multinacionales en proyectos de todo tipo (industria, agro, transporte, educación, etc.). Estas multinacionales o transnacionales que empezaron a multiplicarse –en su mayoría estadounidenses, luego europeas y japonesas– invirtiendo en los diferentes países y

generando a su vez deudas, por parte de éstos, cada vez mayores. En relación a ello se representan: la figura del exiliado latinoamericano en el mundo;

Exilados, claro, pensó el narrador. No tiene nada de extraño ni aquí ni en cualquier parte. De Chile, del Uruguay, de Santo Domingo, de Brasil; exilados. De Bolivia, de Colombia, la lista era larga y siempre la misma; exilados. Algunos habrían acudido para asistir a las sesiones del Tribunal Russell, para dar testimonio de persecución y de tortura; otros ya estaban ahí, ganándose la vida como podían o sobreviviendo en un mundo que ni siquiera era hostil, simplemente otro, distante y ajeno. En Munich, en París, en Londres era lo mismo, las voces latinoamericanas, los gestos reconocibles, las sonrisas o los largos, melancólicos silencios. Turismo: la mera palabra era un insulto, una bofetada. Bien se distinguía a los turistas, su manera de vestir y su aire de vacaciones. De todos los que acababa de ver, acaso solamente las dos chicas venezolanas eran turistas; el resto estaba ahí barrido por el odio de lejanos déspotas, haciendo frente a su destino de incierto término. Los exilados, el vago perfume de pampas y sabanas y selvas.¹⁵¹

La represión, la dominación económica-política y la violencia, real y simbólica;

...horas y horas escuchando a relatores y testigos que aportaban pruebas sobre la represión en tantos países de América latina y el papel de las sociedades transnacionales en el pillaje de las economías y la dominación en el plano político y paralelamente, porque la dominación económica exigía otras dominaciones, otros cómplices y otras víctimas, la repetición hasta la náusea de testimonios sobre el asesinato, la tortura, la persecución, las cárceles en Chile, Brasil, Bolivia, Uruguay y no pare de contar. (...) Cada tanto, como una obstinada recurrencia, alguien subía para dar testimonio de muertes y torturas, un chileno que mostraba las técnicas empleadas por los militares, un argentino, un uruguayo, la repetición de infiernos sucesivos, la presencia infinita del mismo estupro, del mismo balde de excrementos donde se hunde la cara de un prisionero...¹⁵²

¹⁵¹ Cortázar, 1975: 2

¹⁵² Ibid: 9

2.5. El texto literario como mapa de un territorio rizomático

Hablar de imaginarios, representaciones y, en términos de Benedict Anderson, de comunidades imaginadas nos conduce a repensar estas nociones desde los movimientos culturales, en términos de transacciones, que se dan en mundo actual y que han ido in crescendo conforme se produjeron y se producen flujos de movimientos de personas ya sea por guerras, religiones, negocios y, en el último siglo, avances tecnológicos que reducen las nociones de tiempo y espacio, al igual que lo que se ha dado en llamar capitalismo de imprenta que movilizó una explosión en el campo del transporte y la información.

El punto problemático sobre el que nos detendremos es la tendencia a hablar de aldea global cuando las comunidades producidas –y reproducidas– por los medios de comunicación de masas son espacios sin sentido de lugar, ya que el mundo se presenta como rizomático reclamando nuevas teorías sobre el desarraigo, la alienación y la distancia psicológica entre individuos y grupos, a pesar de la fantasía de proximidad electrónica. De este modo, las sociedades planteadas como utópicas en las obras seleccionadas –sobre todo en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar– representan un territorio que se acerca al concepto de desterritorialización planteado por Deleuze ya que, lejos de regirse por coordenadas espacio temporales fijas presentan territorialidades más próximas al mapa que al “calco” propiamente dicho. “El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos raicilla, en lugar de cosmos raíz”¹⁵³ por ello cuando usamos estas macrometáforas (mundo, caos), en tiempos de flujos globales disociados como el actual, debemos hacerlo echando mano de imágenes de movimiento e incertidumbre. En otras palabras, imágenes de caos, que sustituyan a las de orden, estabilidad o sistematicidad.

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

¹⁵³ Deleuze, 2002: 12

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 (1930-1943), 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, a saber:

- Conexión: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, lo cual nos permite entretejer/ hacer dialogar diferentes textos.
- Heterogeneidad: conecta estructuras diversas como ser aparatos ideológicos, artes, ciencias, luchas sociales, organizaciones de poder, etc. pudiendo remitir a rasgos que no sean de su misma naturaleza (estados de no signos).
- Multiplicidad: cada línea de fuga, es decir, aquella que conecta una cosa con otra, define la multiplicidad a partir del afuera, por lo cual resulta pertinente conectar exo con endo, en términos de mapeo, pero sin olvidar que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera; carece de imagen, de significación y de subjetividad.
- Ruptura asinificante: cada punto del rizoma conecta con otro y aunque esta relación sea interrumpida el rizoma nunca desaparecerá, ya que sus líneas de segmentariedad se lo impiden.

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”¹⁵⁴

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 desfasados¹⁵⁵.

¿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 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.

Como en un mapa, el rizoma conecta mesetas, y podríamos decir que está hecho de tales. Llamamos meseta a toda multiplicidad conectable con otras a través de tallos subterráneos poco profundos que permiten formar y extender un rizoma, como los conceptos, por ejemplo. De ahí que uno nos lleve a otro y a otro hasta adentrarnos en una red rizomática sobre la que nos resulta difícil desandar: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas (...) tiene como tejido la conjunción “y... y... y...” (...) [en la cual] hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser”¹⁵⁶

En conclusión, 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.

¹⁵⁴ Deleuze, 2002: 17

¹⁵⁵ Cfr. Aínsa, 2010: 55- 57

¹⁵⁶ Deleuze, 2002: 29

El apoyarnos en la hipótesis que Lotman sostiene y desarrolla a lo largo de su obra de que el objeto artístico produce e incrementa el conocimiento sobre el mundo ayudando a construir un modelo de realidad, nos permite reafirmar la propia cuando hablamos de una metaforización de los imaginarios sociales a través de las utopías como un modo de ficcionalizar problemáticas sociales y plantear realidades alternativas desde donde construir un posicionamiento ideológico seductor y persuasivo hacia los lectores.

Sostener que la utopía es una metáfora equivale a decir que es un signo, equiparando –como lo hace el autor– el concepto de signo al de texto; en tanto sistema de signos, la obra literaria es capaz de transmitir mensajes que serían difíciles de enviar por otros medios y, a diferencia de cualquier otro sistema, los signos artísticos poseen una naturaleza no arbitraria, sino icónica-figurativa basada en la erosión de los límites del signo el cual establece de forma permanente relaciones extratextuales, definidas como “...la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado”¹⁵⁷, reproduciendo en su finitud (lenguajes microtextuales) el espacio infinito del mundo exterior (macrotexto o modelo del mundo).

El texto como sistema de signos interiores y exteriores a él nos lleva a pensar en el símbolo en tanto es definido por el autor como “un signo cuyo significado es cierto signo de otra serie o de otro lenguaje”¹⁵⁸, definición que complejiza enormemente la cuestión ya que hace sumamente difícil definir de manera, digamos, más universal, al símbolo, por lo que lo hace pensando en “cierto texto [con] cierto significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante”¹⁵⁹

La utopía literaria juega así el rol de símbolo sobre el que se sustentan los imaginarios sociales y las representaciones colectivas, haciéndose carne de las voces de la sociedad toda en el etos del autor que hace eco de los deseos y esperanzas colectivas.

¹⁵⁷ Lotman citado por Arán y Barei, 2002: 66

¹⁵⁸ Lotman, 1996: 143

¹⁵⁹ Ibid: 144

EPÍLOGO: DONDE ACABA EL VIAJE, COMIENZA EL RELATO

Toda investigación es, metafóricamente, un largo viaje; nunca nos sentimos totalmente preparados para regresar al hogar, tenemos la sensación de que el tiempo se esfumó de nuestras manos y de que aún hay tanto por recorrer...pero regresamos, finalmente, cargadas de experiencias y conocimientos las mochilas y las pupilas repletas de imágenes de paisajes y rostros (des)conocidos. Y allí es donde comienza el relato. Con o sin videos y fotografías que hacen las veces de testimonio, el relato siempre aguarda su momento para aparecer en escena. En esa renarración, camino andado, desandado y vuelto a transitar, se van omitiendo cuestiones, modificando otras, agregando incluso uno que otro elemento nuevo, pero representa siempre un recorte, mínimo, de todo el recorrido realizado. Es a ese relato al que nos abocamos en esta parte final del trayecto.

La utopía, que planteada como objeto de investigación parece un terreno sólido sobre el que posicionarse, una vez iniciado el recorrido metodológico se torna difícil de asir ya que se ubica en un lugar “intermedio”, es decir; entre los códigos que rigen el funcionamiento de una cultura y las teorías, tanto científicas como filosóficas que tratan de explicar ese orden. Emergen en esa zona fronteriza que media entre lo cuerdo y lo insano, casi patológico que se hace carne en los personajes arltianos, y en las arenas movedizas del género, que hibridan la teoría social, la filosofía y la literatura, y, por si fuera poco, reciclan géneros como el cómic más popular de venta callejera y la novela.

Más allá de esta disposición en los lugares fluctuantes dentro del abanico de los géneros, podemos decir que posee ciertos rasgos distintivos como ser; la inversión –a la que agregamos con Bajtín el calificativo de carnavalesca ya que distorsiona el orden social existente proponiendo uno nuevo, cambiando lo alto por lo bajo y elevando a las esferas del poder social a los sectores más desprotegidos y acallados de la sociedad– y la familia, que si bien es un lugar común en este tipo de producciones en tanto institución social fundante, en las utopías que tomamos como corpus pertenecientes a la literatura argentina del siglo XX, se ve reemplazada por otros grupos de pertenencia con fines específicos, como la sociedad secreta en las novelas de Arlt o la logia de intelectuales en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* que se caracterizan por ser grupos que pierden la rigidez de los sólidos de la modernidad para erigirse en un ámbito de mayor fluidez y permeabilidad respecto de la sociedad en general por estar en

contacto permanente con ella, escuchar sus necesidades y reclamos y pretender actuar en pos de lograr un futuro más justo invirtiendo las líneas de ejercicio del poder.

Sin embargo, aquello que define la pertenencia al género es la presencia de un dispositivo en común que se mantiene más allá de las fluctuaciones del género y que podemos decir que es el dispositivo del poder, que puede aparecer como tópico o bien puede tener una presencia refractaria. Este dispositivo enlaza la posición ideológica del autor con la realización textual y se materializa sobre todo a través de operadores pragmáticos que dan cuenta de dicho posicionamiento a la vez que ofrece alternativas al poder político de turno, pero estas alternativas son siempre radicales, ya que pretenden trascender la realidad social provocando un vuelco de ciento ochenta grados.

Así es como la utopía traza senderos hacia dónde caminar, y es esto lo que nos lleva a pensar en ellas cuando leemos textos que se alejan en el tiempo y en la forma de las producciones más clásicas del género. Muchas veces ese camino no conduce sino al caos, pero no olvidemos que el caos es también una forma de respuesta a los totalitarismos más rígidos y violentos, y que en los momentos más difíciles para la democracia las ideologías revolucionarias planteadas desde el lugar de la utopía vienen a compensar en cierta manera la privación del poder hacia determinados sectores, instalando al interior de la ficción el propio objeto que se muestra; la religión (ficción), la revolución (ficción) y la sociedad (ficción) que como a través de un espejo devuelven, como es propio de este objeto, una imagen invertida del paisaje.

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.

Y cómo la llegada a Ítaca siempre es punto de partida hacia nuevos rumbos quisiéramos plantear, a modo de cierre, posibles líneas futuras de investigación; sería interesante indagar en cómo fue recibido el texto de Cortázar por aquellos lectores “accidentales”, ya que muchos de ellos se acercaron a la obra por error, creyendo estar ante un número original de *Fantomas*, y cuál fue la respuesta de la crítica literaria y periodística de ese entonces para conocer cómo las explosiones culturales impactan en los modos de leer textos, que por su parte son también explosivos en la dinámica de la semiosfera. Por otra parte, ampliar la investigación hacia otras semiosferas utópicas del siglo XX, lo cual podría constituir un tema para una nueva tesina.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus de obras literarias:

ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Bs. As: Losada, 2007.

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

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

Bibliografía general:

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

AMÍCOLA José y DE DIEGO José Luis *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. La Plata, ediciones Al Margen, 2008.

ANDERSSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México, FCE, 1993.

AÍNSA, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*, Bs Aires, Ediciones del Sol. 1999.

----- “Las utopías han muerto ¡viva la utopía!” en *La búsqueda de la utopía. Revista de la UNESCO*, febrero de 1991

----- “El destino de la utopía latinoamericana como interculturalidad y mestizaje”. En *Revista UNIVERSUM* n°16, Universidad de Talla, 2001.

----- “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo.” En *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, año 2003, Pp.19 a 36.

----- “Fernando Aínsa, rastreador de utopías” entrevista para *télam*, 08/08/215 disponible on line en: <http://www.telam.com.ar/notas/201508/115607-fernando-ainsa-rastreador-de-utopias.html>.

----- “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia” en *Revista alpha*. Edición aniversario n° 10, Universidad de Los Lagos, Chile, julio de 2010, Pp. 55-78.

APPADURAI, A. *La modernidad desbordada*. Buenos Aires, Trilce-FCE, 2001 Pp. 4-61 y 187-207

ARÁN, PAMPA Y BAREI, SILVIA *Texto/memoria/cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2002.

BACZKO, B “Imaginación social” en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas*. Bs. As: Nueva Visión, 2005.

- BAJTÍN. M “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI editores, 1998
- *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial. 1989. Se encuentra además en: <https://www.marxists.org/espanol/bajtin/rabelais.htm>.
- *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989
- *Problemas de la poética de Dostoievski*. México. FCE.1988.
- BALANDIER, G. *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona, Gedisa, 1993.
- BAUMAN, S. “Prólogo. Acerca de lo leve y de lo líquido” y “Espacio/tiempo” en *Modernidad líquida*. Bs. As, Siglo XXI, 2003. Pág. 99-138
- “La crítica como llamado al cambio” entrevista a Sigmund Bauman para Radio Nederland RNW, servicio español. Periodista José Zepeda. Disponible en: <https://youtu.be/X4YGdqgCWd8>. Fecha de acceso: 10/02/16
- BENVENISTE, Émile. “El aparato formal de la enunciación”, “La naturaleza de los pronombres”, “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de Lingüística general*. México, Siglo XXI editores, 1993. 82-91, 172- 187.
- BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de la reproductividad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- BRAVIRI, Víctor. “Abducción colectiva”, 2006 ponencia publicada por la Universidad de Navarra en el sitio: www.unav.es
- CARRETERO, A. 2001. *Imaginarios sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social*. [Documento en línea]. Disponible: <http://cervantesvirtual.com/>.
- CASTORIADIS, Cornelius *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquet, 1999. Vol. I y II
- CASTRO, Edgardo. *El Vocabulario De Michel Foucault*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2004. Disponible en línea en la página electrónica: <http://es.scribd.com/doc/11414155/Castro-Edgardo-El-Vocabulario-de-Mfoucault>.
- CORTÁZAR, Julio *Clases de literatura*. Bs. As, Alfaguara, 2014.
- DE CERTEAU, M. “El imaginario de la ciudad” en *La cultura en plural*. Bs. As, Nueva Visión. 35- 45.

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre- textos, 2002.
- “¿Qué es un dispositivo?” en AA.VV *Michel Foucault filósofo*. Barcelona, Gedisa, 1990
- DE MAN, Paul *La ideología estética*. Madrid, Cátedra Teorema, 1996.
- DERRIDA, Jacques *La diferencia [différance]* Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1968
- *La retirada de la metáfora* Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 22ª edición. Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*. México, Siglo XXI. 1979
- DURKHEIM, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires, Schapire, 1968.
- ECO, Umberto. “El lenguaje del comic” en *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1984. Págs 162-199.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole “La comunicación artística: una interpretación peirceana” en *Signos en Rotación*, Año III, nº 181, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruselas, 2008. Dponible en: <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, 2014.
- *Historia de la sexualidad I*. Bs. As, Siglo XXI, 2014.
- “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.
- GADAMER, Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.
- GALEANO, Eduardo “Ventana sobre la utopía” en *Las palabras andantes*. Bs. As, 1993, Catálogos. Pág. 230
- GARCÍA CANCLINI, N. “Introducción” en: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GARCÍA, Marcelino. *Narración. Semiosis/Memoria*. Posadas, Editorial universitaria de Misiones, 2004.

- GUIMARÃES, Eduardo. “Lingua e enunçiação” en: *Cuadernos de estudos linguisticos* n° 30, Campinas (UNICAMP), enero- junio de 1996. Pág. 99-103. Disponible en: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/cel/article/view/1690/4235>
- JAMESON. “El posmodernismo y la sociedad de consumo” en *El giro cultural*. Bs. As, Manantial. 1999. Pág. 15 a 38
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*, tomo II. Madrid, Gredos, 1991.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I, semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996.
- LOTMAN, I. “El ensemble artístico como espacio de la vida cotidiana” en *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária. Enunçiação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 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>
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. *Manual de estudios semióticos 1999-2007*. Disponible en la web en www.magarininos.com.ar
- LUNA, Félix. “Cap. 9. La revolución del treinta” y “Cap. 10. La década del treinta” en *Breve historia de los argentinos*. Bs. As, Debolsillo, 1993, 156- 185.
- MANNHEIM, Karl *Ideología y utopía*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004
- MAINGUENEAU, Dominique. *Términos claves para el análisis del discurso*. Bs. As: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- *O contexto da obra literaria*. São Paulo, Martín Fontes, 2001.
- “tipos y géneros discursivos” en *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires, Ediciones nueva visión, 2009.
- MOREAU, Pierre- François. *La utopía. Derecho natural y novela del estado*. Bs. As: Hachette, 1986.
- MOSCOVICI, S. 1979. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- PÊCHEUX, Michel. *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid, Gredos, 1978. Disponible en línea en la página electrónica: <http://www.scribd.com/doc/7363558>
- PEIRCE, Charles: *La ciencia de la semiótica*, Bs. As, Nueva visión, 1974 .

- POLIMERI, Carlos. *Cortázar para principiantes*. Bs. As, Era naciente. Documentales ilustrados, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Ideología y utopía*. España, Gedisa, 1997.
- *La Metáfora viva*. Traducción Graciela Baravalle. Buenos Aires, La Aurora, 1977.
- ROSMARY, Jakson. *Fantasy. Literatura y subversión*. Bs. As, Catálogos editora, 1986. Pág. 11 a 57.
- SAER, JUAN JOSÉ. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997
- TODOROV, Tzvetan. “El origen de los géneros discursivos” en *Los géneros del discurso*. Caracas. Monte Ávila edit. 1991.
- UGAS, Fermín Gabriel. *La educada ignorancia: Un modo de ser del pensamiento*. Venezuela: TAPECS, 2007. Pág. 49.
- VATTIMO “Posmoderno ¿una sociedad transparente?” en *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1989. Pág. 73-87
- VERÓN, E. *La semiosis social*. España: Gedisa, 1996.
- VOLOSHINOV, V. “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje” y “a cerca de la relación de las bases y las superestructuras” en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Bs.as, Nueva Visión, 1976.
- ZECHETTO. *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito, ed. Abya-Yala, 2002.
- ZIZEK, Slavoj. *Ideología. Um mapa de La cuestión*. Bs. As, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A, 2003.