



# Anatomía de la Esperanza

Igor Collazos

2024



Para C. H.



...son sólo centelleantes facetas de un mismo anhelo,  
inmenso, proteico e inextinguible

Isaac Pardo. *Fuegos Bajo el Agua*



## Introducción

Estoy en el cine. Al primer cuadro caen cientos de paracaidistas sobre un campo. De repente noto algo extraño: sólo cae la mitad inferior del cuerpo y la imagen podría ser hermosa, si momentos después la película no me revelara que no se trata de un extravagante juego de formas en el aire, sino de un hecho que me golpearía con la obtusa densidad de lo real. Esas mitades son las prótesis de limosna que deja caer ONU, para quienes han perdido sus piernas, por la explosión de minas unipersonales en los campos de Kandahar, en Afganistán, y esos hombres y niños que se arrastran o caminan a saltos, apoyándose en cayados, son gente real que, desesperada, intenta alcanzar antes que los otros un par de piernas con que poder caminar de un modo medianamente normal. Así que no me cuesta imaginar algún lisiado, el más viejo y lento de todos, tendido en el catre o donde quiera que duerma, una noche cualquiera, contemplando por la ventana un pedazo del cielo ajeno y pensando que tal vez mañana sí podrá tener su propio par de piernas de plástico, lo que viene a ser, o casi, el reducto final de la esperanza.

Es inevitable. La película me devuelve a 1996. Estoy en casa. El televisor monologa desde el cuarto. Anuncian el *extra*. No se conocen los responsables, se dice que tal vez lo sean dos guardias nacionales. Gente aglomerada, mujeres sollozando a las puertas del retén. Una cámara atraviesa oscuros corredores, alcanza una reja, esquiva un hombro, una cabeza, se cuela entre los barrotes y allí se queda, regodeándose

en el horror de no se sabe cuántos presos incinerados vivos en su celda, que yacen ahora en una masa de carne carbonizada. Hay un corte. Estamos afuera. Entrevistan a una muchacha. Por ahora solo la oímos porque la cámara solo piensa en el tumulto. Ese acento nasal. Ahora sí la muestran y al momento el generador de caracteres lo confirma. Allí en la pantalla, a un escaso metro de mí pero en el extremo opuesto a mi comodidad de estudiante universitario, estaba ella, mi tierna amiga de la escuela primaria, con quien tantas veces compartí el pupitre, a las puertas del retén llorando su hermano muerto.

Tal vez el cielo de Kandahar sea distinto del de Caracas, pero sus infiernos son iguales: están hechos del mismo horror, muerte y abandono. Así que poco me cuesta imaginar a mi amiga, una semana tal vez luego de la muerte del hermano. La imagino de noche contemplando el cielo como el lisiado. Pero hasta aquí me alcanza la imaginación, porque yo nunca he perdido un hermano ni una pierna y no sé cómo en cualquiera de esos casos podría fabricarme una esperanza.

Este es un ensayo sobre esperanza. Sea el anciano en Kandahar o la muchacha que pierde un hermano quemado en el retén de La Planta, sea el campesino que lo pierde todo en una helada, el gobernador que construye una ciudad en Argentina, siguiendo el plan descrito en un libro de Julio Verne, el ingeniero que sueña una ciudad ideal en la Baja California o el capellán medieval que por un día hace de obispo, mientras el obispo hace de capellán travestido, cada quien, a su medida, inventa su propia forma de esperanza.

Pero este es también un ensayo sobre desesperanza. Una fotografía de Sebastiao Salgado muestra en primer plano a un bombero exhausto, en

medio de un campo petrolero sabotado en Kuwait. A un lado, un sistema de tuberías y un obrero cuyo rostro no vemos. Al fondo, un inmenso barrial incendiado y un cielo en llamas. Enajenado en su trabajo el hombre tiene una mueca que no se sabe si es llanto, risa o puro cansancio. Supongo que al llegar a su cuartel se dará una ducha. Comerá. Se acostará. Lo imagino tendido, mirando el cielo rojo por la ventana, dormido con los ojos abiertos. Nulo. Un hombre así no sueña. Lo domina el pavor: eso que si se cuenta se diluye y solo se puede nombrar con hipérbolos, porque las palabras comunes son demasiado frágiles. Es el horror que acosaba a Swift y le dictó la *Modesta Proposición*: eso que sólo se resuelve en una terrible carcajada o en un terrible llanto.

Y entre la esperanza y la desesperanza, entre el peso de lo real y lo etéreo del soñar, queda un lugar de movimiento: la revuelta.

Ilusión, desaliento e insurrección. Cielo, infierno y camino. Son tres motivos que intentaré tejer a lo largo de este ensayo y se resumen en una palabra que acaba de cumplir quinientos años, pero en este mundo convulso, adolorido y esperanzado, no ha perdido un punto de vigencia: *utopía*. La utopía es el tejido de símbolos en que se funden la más desafortada esperanza, el mayor desaliento imaginable y la búsqueda a veces insensata, de un camino para crear una realidad mejor. Desde la utopía el anciano lisiado que mira el cielo, al término de sus días se plantea que otro mundo es posible, aunque también la utopía pueda ser el lugar de sus más profundos terrores.

En las siguientes páginas intentaré desentrañar cómo se constelan esos símbolos y de qué forma los proyectos y textos utópicos han logrado cautivar a los seres humanos, para mantener la sumisión o para alentarlos a rebelarse contra sus opresores. De allí su

título. Ofrezco aquí una *anatomía de la esperanza*, un examen atento y afectuoso de un asunto del mayor relieve para un mundo obligado a decidir su propio destino. La palabra utopía connota el mejor vivir, el más afectuoso y enaltecedor de la condición humana, pero carga con el estigma de connotar también lo imposible, lo que no tiene lugar, de modo que encierra la contradicción de encarnar los más elevados anhelos de la humanidad y el desengaño de suponer que esos anhelos son inalcanzables. Es este íntimo contrasentido lo que la convierte en una fuente de significados que alimentan uno de los géneros literarios y una de las actitudes humanas más fecundas que hayan existido.

Aunque las utopías literarias suelen describir sociedades estáticas, el utopismo, la fuerza que las motiva, se encuentra siempre en movimiento. Sus imágenes se constelan, combinan y alteran, como un cubo de Rubik de imposible solución, cuyas caras y celdas giran y se reordenan incesantemente, formando cada vez nuevos motivos, aunque a pesar de todo reflejan los mismos símbolos de siempre. La misma cerca que rodeara al paraíso terrenal delimita los predios del Taj Mahal, bordea *Mi jaragual* y se transforma en cúpulas de alta tecnología para envolver el *Proyecto Eden*. El águila que devoraba el hígado del titán en castigo a su desobediencia y lucha libertaria, casi treinta siglos más tarde continúa simbolizando los poderes globales que siguen imponiendo su *mundo basado en reglas*.

Veremos que el imaginario utópico se organiza de acuerdo con seis polaridades. Sea en este mundo o en el más allá, creando paraísos o infiernos, en el mismo espacio donde escribe el utopista o en parajes remotos, en el presente, el pasado o el futuro, convencido de sus propuestas o burlándose con amargura de ellas, llamando a la revuelta o

apaciguándola, los utopistas invocan las mismas imágenes y símbolos: ciudades, jardines y joyas, puertas, caminos y escaleras, desiertos, pantanos, mares y ríos aparecen de forma recurrente en estas fábulas, novelas y proyectos para dar una vívida forma visual al terror y a la esperanza. Imbricadas y movedizas, las imágenes que conforman lo utópico irán revelándose a lo largo de las siguientes páginas, mostrando como constituyen un radical antropológico, un principio que alimenta e informa las luchas y creaciones humanas.

Este ensayo no es, ni podría ser, un sistema cerrado. No podría constituirse, como tantos trabajos académicos al uso, en un edificio conceptual fundado en profundos cimientos teóricos, para desarrollar sobre ellos un cuerpo central, que interroga e interpreta la evidencia y por fin coronarse en una conclusión deslumbrante y definitiva. Claro que en un primer momento propongo cierto marco conceptual, desde el que partiré y al que retornaré cada vez. Si aquí tenemos una *anatomía de la esperanza*, los conceptos enunciados en el primer capítulo son los procesos metabólicos que le dan vida al resto de los órganos del cuerpo. Pero luego el ensayo no tiene una estructura secuencial, sino más bien consiste en una serie de indagaciones, en torno a ese cubo de Rubik, siempre cambiante y sin embargo siempre el mismo. Aunque puedan leerse como textos separados, estas exploraciones son capítulos o mejor órganos de esta anatomía, tanto dependen unos de otros. Una breve nota final intenta dar una vaga sensación de cierre, aunque bien podría pensarse que es un contrasentido pretender amarrar lo que es naturalmente difuso y pervasivo.



# Una poética de lo utópico

## Una utopía es un texto

Una utopía no es una sociedad. Una sociedad es un grupo de personas que comparten una cultura y se relacionan entre sí dentro de un marco comunitario. Las sociedades son formaciones o, como afirma Steven Johnson acerca de ciudades, cerebros y hormigueros, patrones a la vez cambiantes y estables<sup>1</sup>. En una utopía no hay personas sino personajes que actúan según lo prescrito por el autor —ese agente que, como un pequeño dios, mueve las marionetas de su mundo.<sup>2</sup> En cambio las personas reales actúan, con cierto grado de libertad de acción, atendiendo a sus deseos y aversiones y en respuesta a las acciones de otros. Una utopía no es una sociedad: la describe. Por qué entonces, intentar estudiarla como si lo fuera, olvidando que la descripción de un objeto es algo sustancialmente distinto del objeto en sí. Ni los métodos ni las categorías propias de la ciencia social sirven para entender las utopías, a menos que estemos dispuestos a emplearlos de un modo metafórico y siempre controvertible.

---

<sup>1</sup> JOHNSON, Steven. (2004) *Sistemas emergentes: o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. México: Turner - Fondo de Cultura Económica.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ GARCÍA, Josecarlos . *Hacia una (im)posible interpretación de la utopía*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Una utopía es un texto.

Utopía podría parecer un concepto claramente definido. Raymond Trousson la define como un relato que describe una comunidad de cierta complejidad y la presenta como ideal a realizar o como alerta de un futuro infierno, en un espacio real o imaginario, presente o futuro al cual se arriba por medio de un viaje.<sup>3</sup> Frente a esta definición de estricto sentido, Rogelio Blanco Martínez la entiende como un *radical antropológico*<sup>4</sup> que da sentido a muchos tipos de textos, obras, proyectos y experiencias. Antropológico, porque los seres humanos desde siempre hemos padecido la enfermedad, el hambre y la muerte y contra ellos inventamos mundos alternativos. Radical, porque alimenta desde la raíz las creencias, las artes, el pensamiento y la política. Arnhelm Neussüs propone tres acepciones: lo utópico como conjuntos de características formales que encontramos en los textos, como fase precientífica del pensamiento sociológico y como acción concreta orientada a reorganizar la vida social.<sup>5</sup>

- 
- <sup>3</sup> TROUSSON, Raymond (1995). Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes. Barcelona, Península, 35. En: CELENTANO, Adrián. (2005). Utopía: Historia, concepto y política\*. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 10(31), 93-114. Recuperado en 08 de junio de 2024, de [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1315-52162005000400006&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162005000400006&lng=es&tlng=es).
- <sup>4</sup> BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio. (2000) La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental. Madrid: Akal.
- <sup>5</sup> NEUSSÜS, Anselm. (1971) Dificultades de una sociología del pensamiento utópico, en *Utopía*. Citado por: CAVALLERO, Pablo (2000) Dioses y política

A causa de esta diversidad de sentidos, el concepto de utopía se extiende creando varias nociones como utopismo, eutopía, outopía, contrautopía y distopía.

En este ensayo, usaré el concepto de utopismo como un contenedor vacío, capaz de almacenar todos aquellos rasgos formales y sustantivos, compartidos por aquellos textos y proyectos que eventualmente pudiéramos llamar utópicos. Viceversa, utópicos serán aquellos textos que muestren de forma significativa rasgos propios del utopismo. Esto nos dejará suficiente margen de maniobra para entender como ciertos productos culturales, no siendo utopías en el sentido estricto, bien se pueden caracterizar como obras utópicas. *Outopía* tendrá su habitual significado de lugar no existente, muy cercano a otra palabra, *contrautopía*, que engloba a los textos que atacan, descalifican o ridiculizan al utopismo mediante argumentos lógicos o mediante la ironía y el sarcasmo. Finalmente, las nociones de *eutopía* y *distopía* tendrán su sentido habitual que distingue sociedades paradisiacas e infernales.

La diversidad de matices de lo utópico se extiende también a las emociones que se les asocian. Utopía no es un concepto plano, sino que sintetiza emociones encontradas y mostrándolas en un alto contraste. Es una fuerza atávica que oscila entre los polos fundamentales de la muerte y el absurdo frente a la vida, la plenitud y el propósito existencial. Temor y anhelo, esperanza y desesperanza, ensoñación y realismo se enfrentan en cada uno de nosotros, cada

---

económica. Función de la utopía en el *Plutos* de Aristófanes. En: *Anales de historia antigua, medieval y moderna*. Vol. 33. Buenos Aires: UBA.

día. Fundamos nuestro deseo en los otros, queremos volver a ser uno, desde la pequeña y egoísta utopía de la felicidad familiar, erótica y reproductiva hasta una trascendente voluntad de hacer del mundo un lugar mejor. Es este rico y contradictorio entramado de significados a lo que Isaac Pardo, en sus *Fuegos bajo el agua* llama las “centelleantes facetas de un mismo anhelo, inmenso, proteico e inextinguible”.<sup>6</sup>

Estos contrapuntos se tejen para reelaborar símbolos y darles cada vez una nueva expresión e infiltrarlos en espacios que difícilmente consideraríamos utópicos. En *El rumor del oleaje*<sup>7</sup>, breve novela enmarcada en la apacible isla japonesa de Utajima, Yukio Mishima nos obsequia el quieto pesar de la historia de amor frustrado de Shinji y Hatsue, quienes, tras conocerse y enamorarse, intentan sin éxito superar los obstáculos que les impone la sociedad local, en especial el pretendiente y el padre de la muchacha. Mishima la escribió inspirado en la novela griega *Dafnis y Cloe*. Escrita en el siglo II por Longo de Lesbos, trata de dos niños que crecen aislados en un bosque, descubren la amistad y el amor y tras muchas aventuras acaban casándose. El japonés toma ese motivo de amor adolescente, pero renuncia al feliz desenlace original, haciendo que las fuerzas antagonistas impidan la consumación del matrimonio. Cecilia Durán<sup>8</sup> nos explica que en esta obra Mishima

---

<sup>6</sup> PARDO, Isaac (1990) *Fuegos bajo el agua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

<sup>7</sup> MISHIMA, Yukio (2017) *El rumor del oleaje*. Madrid: Alianza.

<sup>8</sup> DURÁN, Cecilia (2019) *Una historia de amor inocente (El rumor del oleaje)* En línea. Disponible en: <https://ceciliaduran.wordpress.com/2019/10/08/una-historia-de-amor-inocente-el-rumor-del-oleaje/>

sugiere una alegoría de la confrontación entre modernidad y tradición, un problema que el autor habría de explorar de forma recurrente a lo largo de su vida. En este caso el Japón tradicional se nos presenta como un paraíso terrenal, simbolizado por el amor de los protagonistas. Este mundo edénico va a perderse, no como resultado del pecado de ellos, sino por la intrusión de antagonistas que representan el inexorable poder destructivo del mundo moderno. Ese simbolismo del paraíso perdido nos deja un tenue pero persistente aroma, que no alcanza para caracterizar *El rumor del oleaje* como una utopía, pero sí sugiere que es posible rastrear en el texto ciertas formas de utopismo.

Al comparar obras utópicas es posible que salten a la vista sus aparentemente insalvables diferencias. Agrarias o industriales, democráticas o autoritarias, del presente o del futuro, sus matrices tecnológicas y sus sistemas políticos y éticos pueden ser sumamente diversos. Sin embargo, al considerarlas en conjunto comienzan a aparecer rasgos recurrentes que conforman constelaciones de significados.

Una primera característica común a las obras utópicas es su empleo de la hipérbole, es decir, que muestran sociedades de suprema felicidad o desventura, donde o bien no existe el hambre, la miseria o la enfermedad o por el contrario éstos atormentan a toda la población.

Un segundo rasgo es su manejo del espacio y el tiempo. Como los seres humanos estamos *lejos* de ser perfectos, los autores escenifican las utopías en

lugares o momentos remotos. *Utopía*<sup>9</sup>, de Tomás Moro se desarrolla en el tiempo presente, pero en una lejana isla. *1984*<sup>10</sup> de George Orwell y *Un mundo feliz*<sup>11</sup> de Aldous Huxley, en un lugar cercano pero en un tiempo distinto. La distancia del aquí-ahora de la realidad al allá-entonces de la utopía implica un desplazamiento en el escenario narrativo. Rafael Hitlodeo llega a *Utopía* luego de que una tormenta desvíe el curso de su nave, evento que invierte *Planeta de los simios*<sup>12</sup> para poner a su protagonista, George Taylor, en un planeta Tierra destruido por un presunto apocalipsis nuclear. En la serie *Fundación*<sup>13</sup> de Isaac Asimov, los personajes visitan varios remotos planetas distópicos y eutópicos, en una travesía que los conduce a un inquietante destino. Tal como escribe Lewis Mumford en su *Historia de las utopías*:

...nuestra nave está a punto de partir, y no volveremos a echar el ancla hasta que hayamos alcanzado las costas de Utopía.<sup>14</sup>

Una tercera característica del utopismo, en estrecha relación con su manejo del espacio y el tiempo, es el simbolismo de lo ultraterrenal. La distancia alcanza su última expresión en el espacio

---

<sup>9</sup> MORO, Tomás (2016) *Utopía*. Barcelona: Ariel.

<sup>10</sup> ORWELL, George (1949) *1984*. Ed. Destino.

<sup>11</sup> HUXLEY, Aldous (1969) *Un mundo feliz*. México: Diana.

<sup>12</sup> SCHAFFNER, Franklin (1968) *Planeta de los simios*. EEUU: APJAC.

<sup>13</sup> ASIMOV, Isaac (2005) *Fundación y tierra*. España: Ediciones de Bolsillo.

<sup>14</sup> MUMFORD, Lewis. (2013) *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

lejano e incognoscible por antonomasia, *el más allá*. Los espacios utópicos reflejan símbolos provenientes de la mitología y, como veremos más adelante, de experiencias cercanas a la muerte y del chamanismo. Autores como Lewis Mumford han descalificado esta dimensión ultraterrenal del utopismo, reconociendo como genuinas utopías solo a aquellos textos que se orientan a la reconstrucción del mundo real. Pero contra este enfoque, encontramos el trabajo de Paul Tillich, para quien la utopía no es un lugar físico inalcanzable, sino una dimensión trascendente, que representa la plenitud del ser, la justicia y la paz, y la distopía una condición caracterizada por el miedo a la muerte, la angustia existencial y la pérdida de significado. La utopía desde esa perspectiva remite no tanto a un horizonte que oriente la acción política en un plano instrumental, sino una dimensión trascendente, un estado de plenitud en contraste absoluto con la alienación y la desintegración. La perspectiva espiritual que ofrece Tillich invita a trascender la visión materialista de la utopía como un lugar físico perfecto, e impulsa a buscar una transformación interior, que nos acerque a la plenitud del ser y a construir un futuro más esperanzador.

Otra característica de las utopías es su papel catalizador del cambio de mentalidades. Aunque los autores puedan tener diferencias en cuanto a la importancia de que la utopía impulse la transformación de la realidad concreta, ellos concuerdan en que la utopía debe alimentar la búsqueda de sentido, el propósito existencial y los valores. En Mumford este cambio del pensamiento se llama reconstrucción del *idolum* y, en Tillich, *metanoia*: literalmente, cambio de mente. La transformación de los esquemas de pensamiento desemboca en el nacimiento de ese *hombre nuevo*, que no termina nunca de nacer y, sin embargo, en todo momento está en trance de hacerlo.

Una característica adicional del utopismo refleja la tensión existente entre la utopía como ideal y la utopía como motor de cambio social. Ernst Bloch la define como el *no-aún*, estado de posibilidad no realizado que apunta hacia un futuro mejor. Esto contrasta con la tradicional concepción de la utopía como un lugar perfecto e inalcanzable. Las ideas utópicas, para Bloch, no son meras fantasías, tienen un papel crucial en la configuración del futuro y nos inspiran a luchar por la realización de un mundo mejor. Él piensa que la transformación interior se origina en la praxis, por lo que enfatiza la importancia de la lucha social y política, rechaza las utopías abstractas y universales y defiende las utopías concretas que surgen de las luchas y necesidades específicas de cada contexto histórico. Ya en 1880, en *Del socialismo utópico al socialismo científico*<sup>15</sup>, Engels había afirmado que el utopismo seguía dominando el ideario socialista, y lo definía mediante una concepción absoluta de la razón y la justicia, lo cual ignora que esas ideas están sujetas y son manifestación del desarrollo histórico. Engels objeta esa concepción un tanto simplista afirmando que en el socialismo, cualquier propuesta de transformación sólo será viable si está fundada en la comprensión científica de la realidad. Con todo, a pesar de sus críticas, Engels reivindica a las utopías de la Ilustración y del siglo XIX señalando que los socialistas utópicos, especialmente Owen, cumplieron desde la práctica una labor tendiente a hacer realidad formas arcaicas del comunismo. Karl Mannheim, en la misma línea defiende que lo realmente relevante no si la utopía carece de fundamento científico, sino como impulsa y motiva el cambio social.

---

<sup>15</sup> ENGELS, Federico. (2006) *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Madrid: Fundación Federico Engels.

Una última característica de las utopías. Aunque utopistas como Moro o Campanella, convencidos de que otro mundo es posible, elaboran propuestas de sociedad en las que realmente creen, en el utopismo subsiste un sentir de desengaño o desilusión. Anhelamos ese otro mundo, pero en el fondo sabemos que nunca llegaremos a él. Esta decepción anticipada se refleja en la definición de utopía que nos ofrece el DRAE:

quimera, fantasía, ilusión, sueño, invención, fábula, idealización, imaginación, ficción, alucinación, ideal, anhelo.

Ideal y quimera, fantasía y alucinación, como en una cinta de Moebius esperanza y desengaño alimentan el mismo agridulce sentir. Sin embargo, tal vez por la natural vocación de los críticos a rescatar la esperanza del erial del realismo, el lado agrio de la utopía no ha recibido la misma atención que el esperanzador. Incluso Mumford, al invitarnos a navegar los mares de la utopía, nos previene de esta actitud despectiva de quienes, con Macaulay, prefieren “un acre de tierra en Middlesex a todo un principado en Utopía”. El contrapunto entre convicción y sarcasmo se refleja con claridad al contrastar dos textos, uno antiguo, el otro medieval. *El libro de la ciudad de las damas*, un poema escrito por Christine de Pizan a comienzos del siglo XV, imagina una ciudad habitada solo por mujeres<sup>16</sup>. Alegato en respuesta a

---

<sup>16</sup> GODAYO, Pilar (2024) *Christine de Pizan. La autora de la primera utopía feminista de la historia*. Disponible en: <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/christine-pizan-autora-primera-utopia-feminista->

textos misóginos de la época e inspirada en parte, o cuando menos descrita a la manera de *La ciudad de Dios*, de San Agustín, el texto rebate los argumentos sexistas que tachan a las mujeres de mentirosas, lujuriosas y desobedientes, mostrando un gran número de ejemplos de mujeres virtuosas, antiguas y medievales, históricas o mitológicas.

El reverso de esa utopía es la comedia *Las Asambleístas*<sup>17</sup> de Aristófanes. En este caso no nos encontramos ante una distopía, sino ante una sátira que imagina y critica una posible utopía: el gobierno comunista de las mujeres. Obscena e hilarante, en su fondo argumenta que las idealizaciones del utopismo no suelen condecir con el comportamiento, impulsos y necesidades de los seres humanos y con el hecho de que en el mundo real, ciertos recursos apetecibles son casi siempre escasos. Se podría agregar, en la tónica del concepto de *distinción* que plantea Pierre Bourdieu, que son apetecibles precisamente porque son o se perciben como escasos o raros<sup>18</sup>. Praxágora, principal impulsora de esta revolución, propone que todos los bienes de Atenas sean comunes, mujeres incluidas. Su esposo Blépiro anticipa que en esa situación, los hombres elegirían siempre las más deseables, lo cual los motivaría a apropiarse de parte del fondo de bienes comunes:

---

historia\_20991#google\_vignette

<sup>17</sup> ARISTÓFANES (s.f.) *Las Asambleístas*. (en línea) Disponible en: <https://www.teatrogrecolatinosegobriga.com/wp-content/uploads/2016/10/Asamblea.pdf>

<sup>18</sup> BOURDIEU, Pierre (1988) *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

BLÉPIRO.- Si alguno ve a una linda muchacha y se le antoja gozar de sus encantos, con los bienes reservados podrá hacerle un obsequio, y de ese modo obtener su amor, sin dejar de percibir su parte de los bienes comunes.

PRAXÁGORA.- Es que lo podrá obtener gratis. Pues yo haré que las mujeres sean también comunes y den hijos al que los quiera.

BLÉPIRO.- Pero, ¿no ves que todos se dirigirán a la más hermosa?

En este punto, el genio satírico de Aristófanes se desata imaginando las situaciones absurdas que se producirían a raíz de esa decisión:

PRAXÁGORA.- Las más feas e imperfectas estarán junto a las más lindas, y todo el que solicite a una de éstas deberá antes consumir un turno con las primeras.<sup>19</sup>

El autor nos plantea que las utopías suelen imponer a la realidad un modelo de igualdad abstracto, divorciado de las diferencias de hecho que observamos en el mundo. No todas las mujeres y hombres son igualmente bellos y atractivos, no todas las parcelas son igualmente fértiles, no todos los trabajos son igualmente enaltecedores y para Aristófanes un modelo político que ignore estos hechos se convierte en un absurdo. La comicidad de

---

<sup>19</sup> ARISTÓFANES (op. cit.) P. 8.

esa obra radica en que él lleva el absurdo a sus últimas consecuencias, imaginando la vida diaria de personas concretas, dominadas por las pasiones y deseos reales de las personas comunes, si estuvieran inmersas en una sociedad como la descrita.

La diferencia entre una distopía como *1984* y una contrautopía como *Las Asambleístas* no reside tanto en las características del mundo que pinta, como en el punto de vista del autor respecto de la sociedad que describe. Frente a la búsqueda de modelos perfectos, ideales, el contrautopismo describe modelos realistas, viables y prácticos y no se ocupa del *allá y entonces*, sino del *aquí y ahora*. El contrautopismo adversa a la utopía delatando su desarraigo de la realidad concreta de todos los días, medra en el desengaño y emplea un repertorio retórico propio —la ironía y el sarcasmo.

## **Materia y movimiento, texto y contexto**

Las utopías se han clasificado de acuerdo con muchos esquemas, por lo general basados en consideraciones filosóficas, sociológicas o políticas. Como nos explica Fernando Aínsa en *La reconstrucción de la utopía*<sup>20</sup>, algunas de las polaridades que la crítica ha empleado para clasificar esos textos son las de orden y libertad, escape y reconstrucción, utópicas o distópicas, proféticas, apocalípticas, milenaristas o místicas, igualitarias o jerárquicas, pensadas o experimentales, paternalistas o no paternalistas, puras,

---

<sup>20</sup> AÍNSA, Fernando (1999) *La reconstrucción de la utopía*. Argentina: Ediciones Del Sol.

parodias o sátiras, liberadoras o planificadoras y platónicas o no platónicas. Todas estas polaridades clasifican a las sociedades descritas en los textos, más que a los textos en sí, perdiendo de vista que una utopía es un texto y que, por tanto, clasificar utopías es clasificar textos. Horst Isenberg, en *Cuestiones fundamentales de tipología textual*,<sup>21</sup> establece una serie de pautas indispensables para el diseño de tipologías textuales. Resulta claro que ninguna de las polaridades que se han empleado hasta ahora, se acerca a cumplir con esas pautas, para empezar porque no cuentan con una *base de tipologización* basada en una teoría textual.

Las utopías son textos complejos de gran diversidad de forma y contenido. Existen tratados, cuentos, proyectos, obras de teatro, novelas y tratados. Todas esas clases de texto pertenecen a géneros secundarios, como los define Mijaíl Bajtín en su *Estética de la creación verbal*<sup>22</sup>, e inversamente, esos mismos géneros también incluyen textos que no describen utopías. Podrían existir textos utópicos de género primario o secundario, aunque no necesariamente podrían clasificarse como utopías. Si dos personas cualesquiera, por alguna razón entablaran un diálogo acerca de sus sueños de una vida mejor, tendríamos que admitir ese intercambio como un ejemplo utopismo. Es posible que exista infinidad de textos de este tenor, la mayor parte de los cuales nunca podrán analizarse por ser intercambios cotidianos efímeros. Más aún, una tipología textual de

---

<sup>21</sup> ISENBERG, Horst. *Cuestiones fundamentales de tipología textual*. En: BERNÁRDEZ, Enrique (1987) *Lingüística del texto*. Madrid: Arco Libros.

<sup>22</sup> BAJTÍN, Mijaíl. (1998) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

la utopía no sólo tendría que clasificar los textos existentes, registrados o no, sino también definir pautas de clasificación para todos los textos utópicos posibles, incluso los imaginarios. Podríamos tal vez imaginar una taxonomía de cuentos o novelas utópicas, pero parece evidente que una taxonomía universal del discurso utópico es todavía un anhelo y seguirá siéndolo por mucho tiempo.

Ante esa insalvable dificultad, yo propondré una aproximación tentativa, que desglosa e instrumenta dos conceptos clave proveniente de los estudios del discurso: texto y contexto. Para ello integraré ciertas nociones bajtinianas con cuatro categorías propias del materialismo dialéctico: materia, movimiento, espacio y tiempo. Ignoro si ya se ha intentado establecer este puente, pero en honor a la verdad me resultaría extraño que no se hubiera planteado el problema de esta manera, sobre todo tomando en cuenta el origen de Bajtín y el contexto histórico en el cual trabajó. Una quinta categoría, el signo refleja el punto de vista del escritor respecto de la sociedad que él mismo ha descrito en el texto. Las clasificaciones de textos utópicos que puedan obtenerse de este enfoque, no pasarán probablemente de ser un sencillo esquema de clases, el nivel más bajo de los métodos de clasificación que describe Isenberg, lo cual sin duda constituye una limitación. Pero por otra parte, este enfoque ayuda a comprender el texto utópico sin tener que imponerle marcos conceptuales ajenos – politológicos, filosóficos, sociológicos- que, como he señalado, siempre tendrán un controversial carácter metafórico. Por supuesto, las consideraciones provenientes de esas y otras disciplinas tendrán cabida, ya que a fin de cuentas el contexto físico, social y pensamental es una realidad, que sólo puede describirse acudiendo a esas disciplinas. Pero lo importante es que los aportes que nos puedan ofrecer ellas van a enmarcarse dentro de una comprensión del

texto desde su propia naturaleza y no al revés como ha venido sucediendo.

Imaginemos por un momento una partida de un juego estratégico de mesa, como el ajedrez. Existe una situación dada, un contexto de la movida. El jugador conoce a su contrincante, sabe si es agresivo o conservador y si prefiere el ataque o la defensa. Conoce también la disposición de las piezas en el tablero y las reglas del juego. Dependiendo de si está participando en un torneo y de su posición en el mismo, al jugador le puede interesar ganar el partido o tan solo empatar con el adversario. Él sabe que su próxima movida va a despertar pensamientos en el otro y lo motivará a realizar su propia respuesta, que a su vez tendrá que adaptarse al nuevo contexto creado por la movida actual. El contexto de la interacción es algo objetivo, preexistente e independiente de la movida, y a su vez ésta lo transforma. Movida y contexto forman al final una totalidad integrada en permanente transformación y determinación. Él la determina y ella lo transforma. Desde una mirada materialista dialéctica, el contexto se puede entender como la materia, es decir, lo dado, lo objetivo e independiente del sujeto, en este caso de cada jugador al momento de hacer su jugada. La movida a su vez corresponde al concepto de movimiento o cambio, es decir, la transformación de la materia hacia un nuevo estado del sistema, la cual ocurre de forma continua, en el espacio físico del tablero y a lo largo del tiempo.

Estos conceptos filosóficos se pueden traducir a los de texto y contexto, así como al de dialogicidad que nos plantea Bajtín. La materia corresponde al contexto de interacción. Si el texto es la “movida” que realiza el hablante o escritor, el contexto se nos presenta como algo preexistente e independiente del texto pero que éste a su vez va a transformar. Por eso

existe el refrán: *Cuidado con lo que dices porque luego no podrás recoger las palabras*. El contexto no se limita al entorno general, social y cultural del momento de la comunicación, ni a las palabras u oraciones que preceden y enmarcan a un fragmento de discurso. Como explica Teun van Dijk, es la suma de todos los rasgos de una situación de intercambio discursivo, posiblemente pertinentes para la producción, estructuras, interpretación y funciones del texto y la conversación.<sup>23</sup>

No todas las dimensiones del contexto son igualmente relevantes para explicar los distintos textos utópicos. Hay rasgos que intervienen en ciertas situaciones, pero no en otras. Sin embargo, algunas dimensiones tienden a tener un papel significativo en la generalidad de los casos. En primer lugar tenemos los propósitos, que en utopía suelen ser de naturaleza política: conservar o insurgir contra el estado de cosas vigente. Por supuesto, el autor puede declarar que su único fin es ofrecer una diversión literaria para el lector, pero éste entiende la jugada y sabe que detrás de ella usualmente se ocultan segundas intenciones. Otras dimensiones relevantes son la ubicación espacial y temporal del autor y su rol como participante o miembro de grupos sociales. Sólo podía ser Christine de Pizan, por su condición de mujer y en un contexto de opresión contra la mujer, quien escribiera la *Ciudad de las Damas*. De igual manera, resulta más natural imaginar que fuera un hombre abiertamente homosexual, José Calva Pratt, quien escribiera la *Utopía Gay*.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> VAN DIJK, Teun. (2003) *Ideología y Discurso*. Buenos Aires: Gedisa.

<sup>24</sup> CALVA, José Rafael (1983) *Utopía Gay*. México: Oasis.

Las relaciones de amistad y enemistad, de aliados y opositores se reflejan en el discurso utópico de diversos modos. En ciertos casos el otro puede nombrarse abiertamente, como ocurre en la primera parte de *Utopía*, o como en el siguiente fragmento de *Viajes de Gulliver*, en el que por medio de la descripción de las costumbres liliputienses, Swift la toma con la clase alta inglesa:

su manera de escribir es muy peculiar, ya que no va ni de izquierda a derecha, como la de los europeos, ni de derecha a izquierda como la de los árabes, ni de arriba abajo como la de los chinos, sino en diagonal, de una esquina del papel a la otra, como escriben las damas inglesas.<sup>25</sup>

Pero en otras ocasiones el otro se elide. En *Las flores en el espejo*, Li Ruzhen describe una serie de países imaginarios para “criticar la sociedad imperial china, con sus prejuicios sexuales, su hipocresía, sus rígidos principios de autoridad, etc.”<sup>26, 27</sup> Tang Ao, protagonista de la novela, visita el país de las mujeres, donde se invierten los papeles sexuales de la sociedad china, el país de los gigantes y el país de las personas de dos caras. La elisión del otro suele ser una estrategia para evadir la censura y la persecución, sobre todo si

---

<sup>25</sup> SWIFT, Jonathan (2018) *Viajes de Gulliver*. Edición digital: Titivilius. Cap. 6.

<sup>26</sup> CORNEJO BUSTAMANTE, Romer (1986) *De la utopía y sus límites en China*. En: Estudios de Asia y África 21(1) 45-57. <https://doi.org/10.24201/eea.v21i1.1035>

<sup>27</sup> Un fragmento de la novela original se encuentra disponible en DAÑINO, Guillermo (1996) *Esculpiendo dragones. Antología de la literatura china*. Pontificia universidad del Perú.

el escritor pertenece o simpatiza con determinados grupos sociales o defiende creencias o movimientos subversivos. La utopía no ocurre en un lugar abstracto, pone de manifiesto el conflicto entre actores o grupos de actores sociales.

Las siguientes tres variables: movimiento, espacio-tiempo y signo corresponden al campo de lo textual. El movimiento engloba tanto el propósito de transformación como su negativo, la conservación de la realidad social. El texto utópico propone mundos alternativos y con ello impulsa o evita el cambio, de acuerdo con las ideas políticas del autor. De allí que los conceptos tradicionales de eutopía y distopía se enmarcan en el concepto materialista de movimiento. Aunque la sociedad descrita en el texto utópico contrasta con el contexto social objetivo, no todas las características de éste aparecen reflejadas en aquella. El autor elige cuáles rasgos invertir, cuáles mantener y cuáles omitir, si bien podemos asumir que defiende o al menos a éstos últimos, por haberlos mantenido al margen del campo de observación de su ojo crítico. En *Utopía* de Moro se pueden deponer los príncipes sospechosos de tiranía y existe una avanzada forma de democracia participativa, pero el sistema es tan patriarcal como en la Inglaterra renacentista. La omisión de cuestiones relativas al rol político de la mujer revela supuestos ideológicos latentes en el pensamiento de Moro.

El espacio-tiempo en que se produce el movimiento no se refiere a una ubicación real sino simbólica, que contrasta el término no marcado, *aquí* y *ahora* del contexto, frente a los términos marcados *allá* y *entonces* de la utopía. El espacio es un eje cuyos extremos representan no sólo una ubicación física lejana, sino *el más allá* por antonomasia, el otro mundo. Los extremos del eje del tiempo no son tan solo un pasado y un futuro que se pueda contabilizar en años

o milenios, sino tiempos cosmogónicos y escatológicos, es decir ultraterrenales. Entre esos extremos tenemos el tiempo y el espacio en que se desenvuelve la vida humana, por lo que da cabida al utopismo político. Los intereses de Mumford y Tillich, según este enfoque no pertenecen a dos esferas refractarias, la política y la espiritual, sino que ponen su foco de atención en diferentes puntos de los ejes del espacio- tiempo.

El signo, afirmativo o negativo, encierra la subjetividad y por lo tanto la valoración del autor, no siempre positiva, de la sociedad que él describe en el texto. Para ello emplea recursos retóricos y lógicos con los cuales intenta alinear al lector con su propio punto de vista, asunto que ya vimos en *Las Asambleístas*, donde la ironía y el sarcasmo sirven al autor para invertir el significado de lo utópico en distópico y en outópico.

Además de su utilidad a efectos del análisis de los textos, los conceptos de materia, movimiento, espacio-tiempo y signo nos proporcionan criterios para clasificación de los textos. *Utopía*, se puede caracterizar como un texto afirmativo, pues su modelo de sociedad pareciera corresponder de modo genuino con los valores que el autor considera benéficos. Es del allá y del ahora, pues la isla se encuentra en un lugar lejano pero contemporáneo. Se orienta al cambio de lo dado, pues encara a su contexto de forma crítica. El *Mundus alter et idem*<sup>28</sup>, de

---

<sup>28</sup> CASAFUS, Gonzalo (2015) *Mundus alter et idem: la utopía de la insensatez* (En línea) Disponible en: <https://litinglesa.wordpress.com/2015/07/24/mundus-alter-et-idem-la-utopia-de-la-insensatez/>

Joseph Hall comparte todos los rasgos de *Utopía*, salvo su signo, que es negativo. En esa obra se retrata y niega una abyecta sociedad imaginaria para plantear en el fondo los mismos cuestionamientos que propone *Utopía* a su contexto. *Blade Runner*<sup>29</sup> es afirmativa, del aquí y del futuro y transformador, considerando el contexto de una sociedad capitalista tecnológica: el filme anticipa las consecuencias sociales y ambientales de dejar en manos del capitalismo corporativo el control de la política y la economía mundial.

## Dialogicidad y respuesta

Hasta ahora los conceptos bajtinianos nos han servido para fundamentar una aproximación a la clasificación de las utopías. La dialéctica entre el texto y su contexto, también basada en el pensamiento del ruso, tiene sin embargo una faceta adicional y es que al elaborar aquél, el hablante anticipa las posibles respuestas de sus interlocutores. En el diálogo cotidiano, los participantes se encuentran de cuerpo presente en tiempo y espacio durante el intercambio, por lo cual los enunciados y sus respuestas se estructuran como secuencias de turnos. Pero en situaciones de interacción diferida como sucede con los textos narrativos, los participantes pueden incluso ser imaginarios. Para anticipar e inducir las posibles respuestas de los lectores, el autor los interroga, los reta y los seduce. Como dice Bajtín,

Toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una fase inicial y

---

<sup>29</sup> SCOTT, Ridley. (1982) *Blade Runner*. Los Ángeles: MGM.

preparativa de la respuesta (cualquiera sea su forma). También el hablante mismo cuenta con esta activa comprensión preñada de respuesta: no espera una comprensión pasiva, que tan sólo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimiento, etc.<sup>30</sup>

El escritor transmite ciertos datos y despierta determinadas emociones a lo largo del texto, constituido así en una secuencia de momentos informativos y emocionales, que además apuntan a crear una apreciación general del texto, un balance. Este deseo de anticipación corresponde a lo que la lingüística llama *actos perlocutivos*.

A pesar de que la ciencia lingüística ha caracterizado los actos perlocutivos en el marco de la teoría de actos de habla, todavía carecemos de un sistema de clasificación de ellos. De forma muy general podemos decir que, cuando nos comunicamos, podemos esperar tres clases de respuesta: psicolingüísticas, verbales y psicomotrices. Las primeras son pensamientos –como dice Bajtín, la “silenciosa comprensión”. Las respuestas verbales se producen cuando el interlocutor emite enunciados pertinentes o no al mensaje que le hemos enviado. Por último, las respuestas psicomotrices son acciones que el interlocutor pueda realizar, producto de su interpretación del mensaje. Esta clasificación es sin embargo insuficiente, ya que nada nos dice del sentido de la respuesta: nos indica desde dónde se traza su vector, pero no hacia dónde apunta. Así que del mismo modo como me apoyé en el materialismo

---

<sup>30</sup> BAJTÍN, Mijaíl. Ob. Cit. P. 249.

dialéctico para resolver un problema lingüístico, en este caso, casi como por salir del paso, para caracterizar los distintos tipos de actos perlocutivos, adaptaré un conocido método de pensamiento creativo llamado *Seis sombreros para pensar*<sup>31</sup>. Propuesto por Edward de Bono, este método no se diseñó para su uso en investigaciones lingüísticas o literarias. Aun así, la serie de clases o modalidades de pensamiento que propone el autor pueden resultar muy convenientes, al intentar clasificar las posibles respuestas de los lectores de utopías.

De Bono nos ofrece un esquema de clasificación basado en tres pares de estilos de pensamiento contrapuestos. El sombrero blanco se refiere a la comprensión fría y objetiva de los datos y el rojo a las pasiones y sentimientos. El sombrero negro es el pensamiento crítico, abogado del diablo que todo lo objeta, mientras que el amarillo es el sombrero de la aceptación y el optimismo. El sombrero verde corresponde al pensamiento creativo y divergente y el azul es el sombrero del control, del balance global y la capacidad de resolución.

Las respuestas de los lectores de utopías se manifiestan en el pensamiento, la palabra y la acción. El utopista espera una comprensión, que se traduzca en que otros difundan y discutan sus ideas para que eventualmente despierten en terceros una voluntad de movilización y de lucha. A medida que describe su sociedad ideal le ofrece al lector datos que lo enteran de realidades inicuas, sacude sus sentimientos y su conciencia y lo mueve a valorar, amar, odiar y criticar a esa sociedad, le da esperanza y lo convoca a apoyar

---

<sup>31</sup> DE BONO, Edward (1985) *Seis sombreros para pensar*

alguna forma de cambio y a elaborar propuestas de acción concreta. Es de este modo como se realiza en el lenguaje lo que con lucidez nos indican Bloch y Mumford: la genuina utopía se traduce en voluntad de cambio, en proyecto y en praxis.

Esta capacidad de anticipar las respuestas se refleja con claridad en textos como *El falansterio*<sup>32</sup> de Charles Fourier, del cual extraigo y comento algunos fragmentos, a título más bien ilustrativo y pensando que estos mismos conceptos podrían servir para un análisis en profundidad tanto de este como de cualquier texto utópico.

La respuesta prevista puede ser de naturaleza verbal, como en el siguiente fragmento:

Confieso que es anuncio muy inverosímil el de un procedimiento para asociar trescientas familias desiguales en fortuna y retribuir a cada persona, hombre, mujer, niño, según las tres facultades: capital, trabajo, talento. Más de un lector se creará muy gracioso, diciendo: que pruebe el autor a asociar tan sólo tres familias, de conciliar en un mismo departamento tres hogares en reunión socialista, en combinación de compras y gastos, y en perfecta armonía de pasiones, de caracteres y de autoridad (p. 22)

En otros fragmentos de los actos de habla se orientan a informar al lector de datos concretos acerca

---

<sup>32</sup> FOURIER, Charles (2006) *El Falansterio*. En línea. Disponible en: <https://www.hebracomunidad.org/wp-content/uploads/2018/07/El-falansterio.pdf>

de la sociedad o de la utopía:

Véase el asolamiento de los bosques, la gradual extinción de la caza, la pesca, y la perturbación climatérica. (p. 10)

A veces el autor intenta conmover al lector, por medio de estrategias retóricas que apelan a sus emociones.

El plan de comunidad de Owen ha tenido alguna boga en un principio, por ser antifaz de un espíritu de partido; un velo que ocultaba el plan secreto que tiende a destruir el culto y clero. Esta perspectiva agrupó en torno del predicador Owen a toda la pandilla atea; en cuanto a sus otros dogmas, el de comunidad de bienes es tan desdichado, que no merece refutación, y el de la supresión súbita del matrimonio resulta una monstruosidad. (...) Su dogma comunista es un manjar recalentado de las cocinas de Esparta y Roma. (p. 17)

En ese fragmento el autor intenta provocar rechazo al cooperativismo de Owen empleando recursos como la metáfora, el término despectivo, la hipérbole, el sarcasmo y el oxímoron. Resulta interesante notar que estos argumentos apelan más a los sentimientos que a argumentos lógicos, lo cual el propio autor confiesa al decir que los planteamientos de Owen “no merecen refutación”.

Otros enunciados despiertan el sentido crítico en el lector: su capacidad para enfrentar con argumentos aspectos negativos de la sociedad o de las propuestas utópicas.

Un indicio del espíritu erróneo y de la impericia que reinan a este respecto, es que ley alguna no ha

estipulado las obligaciones relativas sobre salubridad y embellecimiento. Por ejemplo, que un municipio compre y derribe una manzana de casas ruinosas; ciertamente, las casas de los cuatro lados adyacentes ganarán en valor, porque el aire circulará sin estorbo y tendrán enfrente, en vez de ruinosas y sucias fachadas, una hermosa plaza con árboles y fuentes; habrán, pues, ganado considerablemente con esa demolición, y subido los alquileres respectivos en proporción. En buena justicia, deberían dar a la municipalidad una parte de sus beneficios, pues que les ha proporcionado un aumento de riqueza y de atractivo, esa transición el mal al bien. Sin embargo, ley alguna les obliga a indemnizar con la mitad siquiera de ese beneficio obtenido. Lejos de ello, el propietario favorecido con esa mejora, no legará un óbolo a la municipalidad que lo enriqueció, y si aquélla le pide alguna subvención, alguna parte del beneficio, aunque sólo sea la cuarta, contestará irónicamente: Yo no he solicitado el derribo de esas casas que quitaban luz y aire a las mías; yo no debo indemnizar a la municipalidad por esos gastos de embellecimiento. (p. 27)

Fourier intenta alertar acerca de las costumbres de la sociedad actual que él juzga perniciosas y se manifiestan en la ausencia de legislación y el abuso de los propietarios. Los argumentos que aduce se encuentran en el centro del fragmento y emplean juicios de hecho y de valor. El texto abunda en estrategias retóricas, sobre todo el énfasis.

Otros fragmentos intentan despertar el compromiso del lector –motivar una respuesta orientada de apoyo, tanto en el plano lingüístico cognitivo como en el de la acción.

Los gastos de ese vasto granero, paredes, techos, carpintería, puertas, poleas, vigilancia de incendio,

garantía contra insectos y roedores, etc., serían apenas la décima parte de lo que cuestan esos 300 graneros particulares, limitados a un solo piso, cuando se podrían hacer tres bajo el mismo techo. El granero socialista no emplearía más de diez puertas en vez de las 300 necesarias a los de los lugareños. Y así lo demás. (p. 30)

El rico, ¿no está hoy obligado a debate sobre sus intereses con veinte campesinos que tienen sus granjas y que se ponen de acuerdo para explotarlo? Es, pues, de hecho, socio de los campesinos, y está obligado a enterarse de los buenos y malos arrendatarios, a informarse de su carácter, de sus costumbres, de su competencia y de su solvencia. Está, pues, en sociedad muy directa y fatigosa con Bertoldo y la Marcolfa. En la Armonía, no será más que su socio indirecto, desembarazado de las cuentas de gestión que son arregladas por el regente, procurador y oficiales especiales, sin que el capitalista tenga necesidad de intervenir en ellas ni corra riesgo alguno de fraude. (p. 26)

Tanto los enunciados que buscan aceptación como los que buscan rechazo emplean un amplio repertorio de estrategias retóricas. En los ejemplos citados encontramos los énfasis, generalizaciones, datos traídos a colación y variación de los tiempos gramaticales con fines retóricos: en rigor, las cuentas de gestión no son arregladas, sino que lo serán, una vez se construya y ponga en marcha el falansterio.

Excede las posibilidades de este ensayo elaborar un análisis exhaustivo de esta utopía, por no hablar de un estudio comparativo de varios casos. Sin embargo, aún con solo esta discreta prueba de concepto, podemos comprobar que el texto utópico se elabora desde una profunda dialogicidad, que emplea un amplio repertorio de estrategias argumentativas y

retóricas, que desborda de sentido crítico ante la sociedad y ante otras utopías y que hace todo lo posible por despertar la conciencia, las emociones y la voluntad de acción del lector.

En general los textos utópicos, sean utopías propiamente dichas o canciones, refranes o mitos, poseen un rasgo común: motivan o disuaden al lector de rebelarse contra el estatus quo. El utopista no procura describir ni explicar la sociedad presente, sino combatirla o defenderla, invocando el instinto de rebelión y la conciencia del lector en cuanto a las iniquidades de esa sociedad o de los factores que la amenazan. El utopista subversivo invoca la conciencia, la capacidad del lector para discernir el bien del mal y para reconocerlo en sus manifestaciones concretas y espera que mediante ese llamado a la conciencia, el lector, si no emprende acciones contra el estado de cosas, al menos albergue en su seno la esperanza de que pueda transformarse. El utopista conservador invoca la misma capacidad, pero con propósitos muy otros: convencer al lector de que vive en *el mejor de los mundos posibles*, como lo llamara Voltaire en su relato *Cándido*.

El utopista sabe que esta respuesta no tiene por qué ser inmediata: escribe para el momento actual, pero no le importan menos los tiempos venideros en los que un cambio de las condiciones del poder pueda facilitar la toma de acción y la realización de su utopía. Como explica Bajtín:

tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o

en la conducta del oyente<sup>33</sup>

El utopista espera que como resultado del entramado de argumentos que ha presentado, surja un balance, una evaluación global que lo induzca finalmente a adoptar la propuesta utópica como propia e incluso a convertirla en proyectos concretos. En ciertos casos, como en el siguiente fragmento de *Utopías pacifistas*, de Rosa Luxemburgo, queda explícita la respuesta global que espera la autora:

Por su parte los socialdemócratas deben considerar que su deber al respecto, como en cualquier otra instancia de la crítica social, es denunciar que los intentos burgueses de restringir el militarismo no son sino lamentables medidas a medias y que la expresión de semejantes sentimientos de parte del gobierno es un engaño diplomático, y oponer a las expresiones y declaraciones burguesas el análisis implacable de la realidad capitalista.<sup>34</sup>

La autora indica un curso de acción claro, como lo refleja el uso del verbo deber. En este caso la respuesta esperada es de una triple naturaleza cognitiva – *considerar*, lingüística – *denunciar* y psicomotriz – *oponer*.

Este tipo de balance general, de respuesta global en uno o más de los tres planos, es una constante en el discurso utópico. Se trata de un acto de habla que

---

<sup>33</sup> BAJTÍN, Mijaíl. Ob. Cit.

<sup>34</sup> LUXEMBURGO, Rosa. *Utopías pacifistas* (1911) En línea. Disponible en: [www.marxists.org/espanol/luxem/08Utopiaspacifistas\\_0.pdf](http://www.marxists.org/espanol/luxem/08Utopiaspacifistas_0.pdf)

se desprende de la totalidad del texto. La respuesta bien puede ser sólo cognitiva, en cuyo caso la utopía se circunscribe a una fuente de esperanza para el lector; pero también la respuesta puede implicar acciones reales. En este caso, el utopismo puede convertirse en un motor para el desarrollo de proyectos económicos, políticos y urbanísticos que impactan a la sociedad y desencadenan el cambio. Así es el caso de la valiosa y perdurable experiencia owenita de New Lanark, que a pesar de la alharaca leída en *El Falansterio*, muchas veces se replicó en Europa y América y hoy se ha convertido en patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO. Sin embargo ese mismo utopismo, armado del mismo repertorio de argumentos y persuasiones, puede impulsar las más descabelladas empresas milenaristas, como la larga serie de cruzadas, suicidios colectivos y matanzas que hemos conocido desde la Edad Media hasta nuestros días y uno de cuyos casos más recientes es el asesinato de más de mil creyentes del *Movimiento Para La Restauración De Los Diez Mandamientos*, incinerados en un templo en Uganda.<sup>35</sup> Del delirio escatológico al proyecto político, el utopismo elaborado en el texto obtiene su respuesta en la acción por efecto de su increíble capacidad para convencer a la gente de un destino superior y de una vida mejor,

---

<sup>35</sup> Aunque en definitiva se comprobó que la muerte de los miembros de esa secta había sido resultado de un asesinato en masa perpetrado por sus líderes, inicialmente, a falta de información precisa se pensó que se debía a un suicidio ritual. En *De Guyana a Uganda: Suicidios colectivos rituales*, texto disponible [aquí](#), Jorge Erdely nos ofrece un espeluznante panorama de esta práctica milenarista y apocalíptica. Una referencia general del caso la encontramos [aquí](#).

en este mundo o en un presunto más allá.

Titubeo en llamar complejo discursivo al denso entramado de textos, argumentos y recursos formales que dan vida a los textos utópicos –no sólo las novelas, sino también al espeso sedimento de refranes, canciones, mitos, opiniones y meros deseos formulados, que se remonta a la más lejana antigüedad y acaban por convencer a la gente de que *algo hay que hacer*. En ciertos contextos, gracias a la desigualdad y por encima de sus consecuencias, el estamento dominante conserva intacta sus facultades para aniquilar la resistencia de quienes aspiran el cambio. Por ello la respuesta, desaforada en su esperanza, se reduce a revuelta o evasión. Son casos en los que parte del tejido social enfrenta la miseria, el hambre y la peste, acorralado en el reducto de su desesperación: así se despertaron las revueltas de esclavos, de campesinos y de obreros que jalonan la historia. Y en la otra orilla del utopismo, el sueño recurrente del refugio idílico y distante. Frente a las revueltas de Wat Tyler o de los Hermanos Apostólicos de Fray Dulcino, cuyas ideas anticipan los ideales de la Revolución Francesa, del anarquismo y del comunismo, y también con ellas, el hedonismo y la sensualidad de Rabelais y de Boccaccio.

Pensamiento o acción, mito o política, rabia o hedonismo, tumulto o proyecto político definen polos del campo de variación de la respuesta de un discurso que, tejiendo argumentos y apelando al sentimiento conduce, o no, a una respuesta global esperada, acto de habla que fluye y se reelabora incesante desde tiempos inmemoriales: «**Acepta mi verdad y actúa**».

# El inconsciente místico del espacio en la utopía

## De la voz a la forma

En el *Tríptico de las tentaciones*, óleo pintado por El Bosco algo después de 1500, justo ante nosotros y en un nítido y realista estilo, se nos muestra el exhaustivo repertorio de la perversión, la herejía y el sacrilegio. El ojo lo recorre de izquierda a derecha, hasta detenerse en la figura de San Antonio, quien ya ha logrado superar todas las incitaciones del maligno. Volcado a su interior, inmune a todo, el santo contempla el vacío, cubierto con un manto de un verde casi negro, mientras al fondo un incendio consume una ciudad en ruinas, poblada de unas pocas siniestras y escuálidas figuras.

Como seres humanos caminamos hacia adelante. Como occidentales, leemos de izquierda a derecha. Por eso asumimos de forma tácita, incluso inconsciente, que el pasado está a la izquierda y adelante y el futuro al fondo y a la derecha. Por eso en el tríptico el tiempo nace en el panel izquierdo y recorre los tres planos hasta divergir en dos posibles destinos: el de la salvación a la derecha, encarnada en la figura del santo y el del fuego infernal, que figura al fondo del panel central, donde convergen todas las perspectivas. No me propongo aquí analizar la obra en sí. Tan solo quiero rescatar un punto: que incluso esta simple apreciación solo pudo elaborarse desde y mediante el lenguaje. Aunque la obra esté constituida de puntos, líneas y superficies de color, nuestra interpretación no se elabora en términos ni se limita a una captación directa, inmediata, de las formas y colores, sino que esa sensación es filtrada, organizada

y hecha relato en la palabra.

Incluso ante obras abstractas nuestra capacidad de interpretación se soporta en el discurso de nuestras descripciones, narraciones y explicaciones. Un sustrato común compartirán el lenguaje visual y el verbal, para que nos sea posible elaborar esta traducción. Según el triángulo semántico de Ogden y Richards, el significado media entre signo y referente. Las palabras no nombran cosas, sino imágenes mentales de las cosas<sup>36</sup>. En el arte figurativo la mediación resulta evidente: vemos un dibujo de un león, reconocemos su melena, sus fauces, sus garras y cada uno de estos signos se organizan y reelaboran en nuestra mente para que podamos identificar a qué referente apuntan: el león real representado allí. En el caso de las obras abstractas, moldeados por la costumbre de ver representaciones, solemos imponer a la pintura una presunta función representativa y proyectamos en ella figuraciones muy estilizadas de objetos del mundo real que sólo están en nuestra mente. Pero el arte abstracto no intenta representar objetos. Arte del signo por el signo, lo abstracto es gramática pura decantada de semántica. Traducido a lo verbal: palabra que no apunta a ningún referente y hace de la obra una sucesión, aleatoria o estructurada, no viene al caso, de voces que despertarían en el lector el placer estético del sonido por el sonido. Un “texto” elaborado a base de “frases” sin significado como una imaginaria *\*ambelema omaru mambeo embelí* no podría describir o narrar lo utópico, porque ese radical sólo puede elaborarse en la representación de algo antecedente al texto que se reelabora en él: el símbolo.

---

<sup>36</sup> LYONS, John (1989) Introducción en la lingüística teórica. Barcelona: Teide.

Incontables símbolos afloran en el tríptico de las tentaciones, peces voladores que transportan seres demoníacos, mujeres que offician la misa, huevos, bestias con extrañas deformaciones, ciudades amuralladas. Ajenos al contexto histórico y cultural de la obra, vemos formas cuyo preciso sentido hemos extraviado u olvidado, como viejas palabras ahora en desuso que sólo el filólogo descifra. Pero para nosotros, espectadores desprevenidos, de la obra solo llegamos a reconocer y admirar la incontenible imaginación que la creó. Este abismo de incompreensión, desde nuestra mirada, se explica en términos de un fallido diálogo entre texto y contexto. Como el texto literario, la obra pictórica está preñada de respuesta y, como jugada, opera en la esfera del movimiento, frente a la materia del contexto. Pero nosotros como espectadores pertenecemos a un universo cultural completamente distinto de aquél para el cual pintó El Bosco, al punto que bien podríamos decir que la obra nos habla en un idioma incompreensible aunque seductor.

Un continuo aflora desde esta mirada bajtiniana en un marco materialista. Cine, pintura y diseño se muestran como sucesivos eslabones, en la progresiva extensión de la hermenéutica que empleamos. El cine, siendo todavía narración y contando además con un guión al cual referirnos como evidencia textual, nos da las primeras pistas de nuestra traducción –relato en el cual la imagen acompaña y refuerza al argumento. El proyecto, imaginación de una realidad posible enfrentada al contexto dado. Recordemos apenas el desaforado *Plan Voisin* con que Le Corbusier aspiraba demoler el casco histórico de París para poblarlo de rascacielos revestidos de vidrio. La pintura, finalmente, imagen estática cuyo entramado de signos puede rescatar y dar nueva presencia a los símbolos inveterados de la utopía.

Aunque en principio dedico este capítulo al examen de proyectos urbanísticos utópicos, en realidad, el verdadero foco es el papel de una serie de símbolos clave que de forma recurrente se manifiestan en el utopismo de siempre. Por extraño que pueda parecer, mirar al más remoto pasado nos arrojará pistas para comprender visiones, proyectos y sociedades del futuro y adentrarnos en el enigmático mundo de las cosmogonías y apocalipsis nos ayudará a entender el modo como los urbanistas han soñado las ciudades jardín y las ciudades gema, que una y otra vez nos anuncian un mundo mejor.

A fines del siglo XIX, el ingeniero Albert Kimsey Owen, tras recorrer durante un año el norte de México, advirtió a las autoridades mexicanas y estadounidenses de la presencia de una bahía, ubicada al este del golfo de California, que tenía un gran potencial como sede para una ciudad portuaria y de interconexión ferroviaria, con ruta hacia Texas y los Estados Unidos. Owen, a solicitud del presidente Porfirio Díaz había trabajado en un proyecto de drenaje del valle de México que se conocería como el canal de Texcoco y Huehuetoca. Además, en 1880 había obtenido una concesión para construir dos mil millas de un ferrocarril que uniría Chihuahua con el Pacífico, de modo que conocía muy bien las potencialidades de desarrollo de aquella región. Pareciera poco probable que un hombre con esos intereses y formación pudiera estar llamado a crear propuestas de utopías socialistas y, sin embargo, sería él quien escribiera el *Sueño de una ciudad ideal*:

Amo soñar con una ciudad en la que no habrá ruidos en la mañana y durante la noche, en donde los pájaros cantarán nuestros maitines; en donde el Angelus y el toque de queda sonarán en las campanas más dulces desde los relojes del distrito, los cuales indicarán precisa y musicalmente las horas para el trabajo, la escuela, las comidas, la siesta, las

diversiones y la cama.<sup>37</sup>

A pesar del estilo un tanto afectado de su arranque, la lectura demuestra, a más de un siglo de su publicación en Londres, una refrescante vigencia y claridad de pensamiento. Owen sintetiza una visión que no sólo nos plantea los anhelos sociales de una época, muchos de los cuales de plena actualidad, sino que, a causa de su dominio de las técnicas de la ingeniería, incorpora consideraciones económicas, tecnológicas, productivas, sociales y políticas en una concepción de ciudad integral, realmente estimulante.

Owen extiende el diseño de la ciudad a un modo de organización social y política que cuenta con una clara delimitación de las esferas económicas privada y pública. Además establece un marco institucional capaz de responder a necesidades sociales, no solo para las personas en su plenitud de facultades sino también para los tiempos de enfermedad y vejez. Establece un régimen laboral que limita las horas de ocupación y garantiza el ocio creativo y el descanso y dota a la ciudad con espacios arbolados y recreativos que mejoran la calidad de vida de la gente. Sin embargo, entre sus diversos planteamientos, yo voy a recuperar una frase, en apariencia de poca relevancia, pero que conecta esta ciudad con los más remotos mitos del utopismo:

La construcción y el amueblamiento, para cada familia residente, de hogares bellos y permanentes

---

<sup>37</sup> OWEN, Albert Kinsey. *El sueño de una ciudad ideal*. En: *Utopismo socialista (1830-1893)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. N°26.

que sólida y rápidamente se extiendan desde el centro a los cuatro puntos cardinales de una de las más bellas llanuras, en una de las localidades más saludables que jamás se hayan escogido para habitación de la humanidad. <sup>38</sup>

La idea de un centro del cual irradian cuatro ejes es una constante en las visiones utópicas del hábitat desde hace al menos tres mil años, cuando se redactó el libro del *Génesis*.

...del Edén salía un río para regar el huerto, y de allí se dividía y se convertía en cuatro ríos. El nombre del primero es Pisón; éste es el que rodea toda la tierra de Havila, donde hay oro. (...) el nombre del segundo río es Gihón; éste es el que rodea la tierra de Cus. Y el nombre del tercer río es Tigris; éste es el que corre al oriente de Asiria. Y el cuarto río es el Éufrates.<sup>39</sup>

Este motivo, junto a otros como el jardín vallado y la gema, aparece de forma recurrente en visiones de ciudades y espacios utópicos, a lo largo de la historia. Estas imágenes conforman tipologías formales y funcionales para diseños de ciudades y revelan las fuertes conexiones del misticismo con la utopía y la política. Si bien en ocasiones algunos autores como Lewis Mumford han señalado a la utopía ultraterrenal como un mecanismo disuasivo de las luchas políticas por un mundo mejor, también es cierto que, como explica Arthur Morton en *Las utopías socialistas*<sup>40</sup>, estos

---

<sup>38</sup> OWEN, Albert Kinsey. Ob. Cit. P. 237

<sup>39</sup> Génesis 2:10-14

<sup>40</sup> MORTON, Arthur Leslie (1970) *Las utopías socialistas*.

símbolos y estos sueños de mundos ideales mantuvieron vivas las esperanzas en contextos históricos, en los que no existían posibilidades reales de lucha social o incluso de resistencia.

Fueron los símbolos los que perduraron a través de las generaciones y al cabo de los siglos nutrieron las ideas de los urbanistas, desde el Renacimiento hasta nuestros tiempos. Las tipologías de la ciudad ideal se pueden rastrear hasta antiguos mitos que representan el tránsito del alma al más allá y, siguiendo a Stanislav Grof, reconstruyen la traumática experiencia que algunos han vivido, cuando han estado al borde de la muerte.

Este imaginario se expresa en proyectos tan diversos como la propuesta de capital para la Argentina, que Domingo Faustino Sarmiento llamara *Argirópolis*, los falansterios de Fourier, la comuna socialista de New Harmony, la *Stadtkerone* del arquitecto alemán Bruno Taut, las ciudades jardín de Ebenezer Howard o la Broadacre City de Frank Lloyd Wright. Hasta qué punto no podremos decir que esos proyectos son reescrituras, en clave moderna, de los antiguos mitos que siglos atrás les dieron forma y nos los legaron.

## Muerte y renacimiento

En las vastas extensiones de Siberia, donde el cielo se funde con la tundra helada, Kündüüne, una chamana de piel curtida por el viento y brillantes ojos

negros, entrenada en los antiguos saberes de su pueblo, es un puente entre el mundo visible y el invisible, un portal hacia los reinos donde la muerte y el renacimiento se entrelazan en una danza eterna. Esta noche Kündüüne se adentra en las profundidades de un trance chamánico, su tambor marcando el ritmo de su corazón, mientras el humo del incienso perfuma el aire. Cierra los ojos y desciende a las simas de su conciencia, donde la espera un encuentro con la muerte, no como un final temible, sino como una transformación trascendental. En la oscuridad, Kündüüne siente su cuerpo desintegrarse, sus huesos convertirse en polvo y su carne disolverse en el viento. Su ego, con sus ataduras y miedos, se deshace como un espejismo en el desierto. De sus propias cenizas surge una nueva Kündüüne, más fuerte, más sabia y conectada a la esencia de la vida. Sus sentidos, más agudos, perciben la vibración de la energía en cada ser vivo, en cada hoja de hierba, en cada gota de rocío. En este renacimiento, Kündüüne se reencuentra con sus ancestros, espíritus de la naturaleza, y regresa al mundo con una nueva perspectiva. Ya no es solo una chamana, sino una mujer transformada, portadora de la muerte y el renacimiento. Su canto resuena con la fuerza de la naturaleza, renovada en un ciclo eterno.

Experiencias como las de la imaginaria Kündüüne, a pesar de su abrumadora variedad que abarca todos los continentes y todas las épocas, son parte de una cosmovisión, el animismo, compartido por muchas culturas tradicionales. Autores como Mircea Eliade<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> ELIADE, Mircea (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.

han sostenido que el animismo y chamanismo son el trasfondo común a todas las religiones. Para Eliade, es posible que en el paleolítico haya existido un culto compartido, de carácter chamánico, que constituye la fuente de todas las religiones modernas.

De ser así, en algún momento se debe haber producido una bifurcación que condujo a dos desarrollos independientes: la literatura y la religión. En ésta, la sucesiva transformación de símbolos y prácticas generó el amplio espectro de creencias religiosas que conocemos, mientras que en la primera dio origen al rico repertorio de recursos narrativos y retóricos que denominamos *humanización*.

De las fábulas de Esopo, habitadas por zorros, cuervos, chicharras, hormigas y otros animales que simbolizan y encarnan rasgos espirituales humanos, a Baltasar Gracián quien nos dice que “El dinero es un dios que camina por la tierra” y a Poe: “Dijo el cuervo...”, la literatura ha empleado la humanización en adivinanzas, cuentos y poemas no sólo para animar situaciones narrativas, sino también para plantear cuestiones éticas y filosóficas mediante imágenes vívidas y elocuentes.

Animismo es el nombre que ponemos a ese inmenso conjunto de mitologías según las cuales los objetos y seres naturales poseen alma. En principio pareciera evidente que las creencias acerca del mundo sobrenatural son una forma de literatura ya que, a fin de cuentas, tienen su soporte en el lenguaje. Pero hay diferencias entre la humanización literaria y la mitológica. En literatura la aceptamos como parte del pacto ficcional y nos ayuda a sumergirnos en el mundo imaginario del texto. En cambio, para los animistas como Kündüüne, pensar que los seres naturales tienen alma, se acepta como un hecho real que explica el mundo y el papel que los seres humanos

tenemos en él. De ello abundan los ejemplos.

En un mito Ojibwa, una mujer fuerte e independiente se enamora de un lobo y se transforma ella misma en loba para vivir con él en la naturaleza. Los algonquinos cuentan que un hombre se convirtió en oso para absorber la fuerza y sabiduría del animal. Navajos, cherokees y lakotas poseen también historias en las que seres humanos se transforman en coyotes, mapaches o búfalos para tomar algún tipo de poder o conocimiento. Los shipibo-conibo, un pueblo amazónico del Perú, creen que los espíritus de la naturaleza pueden tomar la forma de animales, plantas u objetos inanimados. Ellos cuentan que mucho tiempo atrás el poderoso espíritu de una serpiente bajó al mundo de los vivos trayendo la lluvia y la fertilidad y, aunque retornó al mundo de los espíritus, permanece también aquí, en forma de arcoíris, para recordarnos la conexión entre ellos y nosotros.

Diana convierte en ciervo al cazador Acteón para castigarlo por haberla visto desnuda y sobre todo por pretender ser mejor cazador que ella y en consecuencia aspirar a desposarla. La fragilidad y vulnerabilidad del animal se convierte así en un cruel reverso de la arrogancia del cazador. Los espíritus de la naturaleza, como las ninfas y los faunos, también se representaban en la antigüedad como fuerzas espirituales que vivían en los objetos naturales. Los dioses griegos podían encarnar animales. Atenea tiene, viaja con y habita en la lechuza. Los cretenses adoraban al toro, luego de que Zeus, convertido en aquél engendrara al Minotauro en Pasífae.

Desde las culturas tradicionales y a través de la mitología, el animismo se ha perpetuado incluso en modernas sociedades contemporáneas. En Japón los sintoístas creen que cada objeto natural posee un alma y una fuerza que da lugar a los *kami*: lo que está encima

de los hombres. No hace mucho leí que una de las razones por las que japoneses y coreanos están a la cabeza de la industria robótica, es porque dentro de su marco de pensamiento tradicional, no resulta extraño aceptar que las máquinas –desde el niño robot Astro Boy y los *tamagochi* de los años noventa hasta los más modernos androides- puedan tener pensamientos y emociones propias. La humanización, que para nosotros se circunscribe a un recurso literario o de la fantasía, para un moderno japonés sintoísta o para un aborigen africano o de la Amazonía es simple sentido común.

En el arte moderno, obras tan dispares como *Moby Dick* y *Toy Story* emplean la humanización para potenciar la expresividad y reflejar de un modo más vívido las pasiones humanas. En *El Principito* las rosas y zorros hablan y demuestran emociones, pasiones y sabiduría. En *Cien Años de Soledad* el río Magdalena “se cansa de esperar”. En *Toy Story* los juguetes poseen una vida propia, cuidadosamente escondida a los seres humanos y sin embargo atenta a ellos, tal como hacían los dioses olímpicos y las deidades tutelares de las culturas aborígenes. En *Harry Potter*, los seis Horrocruxes de Lord Voldemort albergan fragmentos del alma del chico, e incluyen una serpiente, varios artefactos y, por accidente, al propio Harry. También en la pintura encontramos formas de humanización, en *El Bosco* y más recientemente en la obra de Remedios Varo, cuyos circunspectos seres antropozoicos demuestran en una y otra pintura inmensos poderes creativos y espirituales.

El animismo no sólo refleja creencias y explicaciones mitológicas acerca del origen del mundo y de la humanidad, sino también nos dice mucho acerca de qué somos los seres humanos y cómo nos vemos a nosotros mismos. A fin de cuentas, así como Voldemort transfiere una parte de su alma a cada

horrocruz, nosotros como suele decirse *ponemos el alma* en nuestras creaciones.

La experiencia chamánica, tan ajena a nuestra visión de mundo, es vivida sin embargo en la muy especial circunstancia de los pacientes que han estado al borde de la muerte, así como en estados alterados de la conciencia. La psicología transpersonal ha estudiado las semejanzas entre esas tres situaciones, sugiriendo que las creencias animistas reflejan el saber acumulado por milenios de experiencias cercanas a la muerte y su emulación, mediante el consumo ritual de alucinógenos.

Stanislav y Christina Grof, en *Más allá de la muerte*<sup>42</sup>, examinan estas experiencias en un estudio comparativo que abarca culturas de todos los continentes y épocas. Ellos concluyen que existe un *ciclo de la muerte y el renacimiento*, el cual se estructura sobre la base de tres temas principales: el infierno, el paraíso y el juicio o viaje. No existe un patrón rígido en ese proceso, pero en general los pacientes que han pasado por experiencias cercanas a la muerte, reportan haberse enfrentado a la realidad de su propia muerte, lo que les genera ansiedad, miedo y dolor emocional, e intentan negarla o posponerla. En esos momentos, ellos recapitulan experiencias pasadas, hasta que en cierto punto acaban por rendirse y aceptar la muerte y lo inevitable. Esto induce en ellos una profunda sensación de paz y tranquilidad. A partir de entonces, sienten que regresan al útero materno y que nacen de nuevo. En ocasiones pueden tener visiones de espacios oscuros y vacíos y sensaciones de

---

<sup>42</sup> GROF, Stavislav y Christina GROF (1980) *Más allá de la muerte*. Madrid: Debate.

opresión o de estar sumergidos en las aguas del océano. Luego sienten una conexión con algo más grande que ellos mismos, como la naturaleza, la humanidad o el universo, por lo que experimentan sentimientos de amor, unidad y paz. Esto da paso a la percepción de una luz brillante o radiante, que puede ser interpretada como Dios, una entidad superior o la propia conciencia. Finalmente regresan al mundo físico, a menudo con una nueva perspectiva de la vida y la muerte. Esta honda experiencia se traduce en cambios en su forma de apreciar la vida, sumados a una sensación de renacimiento y transformación.

Aunque esas visiones tuvieran un carácter alucinatorio, es innegable su realidad *en tanto se sienten como reales*. Ernesto Bonilla revisa el estado del arte, en relación con las experiencias cercanas a la muerte, vistas desde una perspectiva clínica. Confirma todo el conjunto de cambios perceptuales y sensoriales que reseñan Grof y Grof, así como el hecho de que se presentan en sujetos de distintas culturas y edades. Sin embargo, explica Bonilla, aunque existe un importante cúmulo de evidencia clínica, no contamos todavía con una adecuada teoría de por qué suceden esas alteraciones.<sup>43</sup> Las imágenes beatíficas y terroríficas reportadas por el chamanismo han pasado a las diversas mitologías y religiones, y se han convertido en símbolos de los mayores anhelos y terrores de la humanidad. Son esos símbolos y experiencias, a nuestro juicio, los que constituyen el fundamento psicológico de la utopía.

---

<sup>43</sup> BONILLA, Ernesto (2011) *Experiencias cercanas a la muerte. Revisión*.  
[http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0535-51332011000100008](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0535-51332011000100008)

Símbolos de orden y caos, luz y oscuridad e integración y disolución, acompañados del característico cúmulo de imágenes recurrentes que observamos en el mito, se reelaboran en los textos y proyectos eutópicos y distópicos, otorgándoles un sentido de realidad que poco tiene que ver con su factibilidad técnica y mucho más con su conexión con la conciencia atávica del nacimiento y la muerte.

La Teogonía de Hesíodo nos informa que al principio fue el Caos y de él surgieron Nix, la noche y Érebo, la oscuridad. Caos es el vacío sin forma, el abismo infinito y simboliza el desorden, la confusión y la ausencia de límites. El Érebo es una personificación de la oscuridad profunda y del inframundo. La unión amorosa de Érebo y Nix dio origen a Éter, la luz del cielo y a Hemera, el día. Caos, oscuridad e inframundo, son símbolos presentes en muchas distopías, como *Blade Runner*, que desarrolla su argumento casi por completo en escenas nocturnas o bajo luz artificial.

El mito cosmogónico de las religiones abrahámicas, comparte hasta cierto punto este tono distópico. Según Génesis 1:1-3:

En el principio Dios creó los cielos y la tierra. La tierra no tenía forma y estaba vacía, y la oscuridad cubría las aguas profundas; y el espíritu de Dios se movía en el aire sobre la superficie de las aguas. Entonces Dios dijo “que haya luz”; y hubo luz.

En cambio el mito wayuu es decididamente eutópico:

Al principio solo vivía Mareiwa, allí arriba muy lejos cerquita de Kaí (sol) y al lado de Kachi (luna) también vivía con ellos Juya (lluvia) y aquí abajo

estaba Mma (Tierra) muy sola. El sol Kaí tenía una hija llamada Warattui (claridad) y Kachi otra hija llamada Pluushi (oscuridad). Shulliwala (estrellas) [eran las] hijas de Pluushi. Un día Juya empezó a caminar y se encontró a Mma y brotó con Mma se enamoró de ella y en su alegría cantó y su canto fue un *Juka pula juka* (rayo) que penetró a Mma y brotó de ella un *ama kasutai* (caballo blanco) que se convirtió en *ali juna* (humanos no wayuu) y fue papá de todos los *ali juna* blancos.<sup>44</sup>

Existe también una rica mitología que describe el fin del mundo. Para los griegos antiguos el destino final resulta de la sucesiva decadencia de la humanidad. Comenzando por una lejana Edad de Oro, los seres humanos pasaron por la de plata y de bronce, para finalmente descender a la actual, la edad de hierro, marcada por la violencia, el olvido de los dioses y la corrupción. Tras un diluvio enviado por Zeus para castigarnos, Deucalión y Pirra sobreviven y vuelven a poblar la Tierra, lo cual simboliza la esperanza y la posibilidad de renovación para los seres humanos.

Los mitos de creación suelen compartir símbolos, muchas veces duales, como el agua y el fuego, la luz y la oscuridad, el cosmos y el caos, el vacío y la materia, el cielo y la tierra, que luego tendrán un rol primordial en las concepciones de los espacios utópicos. Como una constante que atraviesa y organiza esos símbolos, el tiempo presente aparece como un elemento no

---

<sup>44</sup>Unique Colombia (s.f.) Mito de la creación wayuu (en línea). Disponible en: <https://www.uniquecolombia.com/blog/5-mitos-de-la-cultura-de-la-alta-guajira-wayuu/>

marcado frente a la cosmogonía y la escatología, eutópica o distópica del pasado y futuro.

El más allá también se representa como lejanía espacial. Los mundos ideales se ubican en lugares remotos –islas o montañas los más usuales, aunque también aparecen ciudades fabulosas en los confines de desiertos o selvas e incluso, en la ciencia ficción, en lejanos planetas. Esta distancia implica la aparición de un tercer símbolo: el camino, cuyo recorrido se suele dividir en etapas jalonadas por pruebas que el viajero debe superar.

En el antiguo Egipto, el Juicio del Peshent en Duat era un ritual crucial para determinar el destino del alma tras la muerte. El difunto, guiado por Anubis, se presentaba ante Osiris y cuarenta y dos jueces en la Sala de las Dos Maat. Su corazón se pesaba contra la pluma de Maat, símbolo de la verdad y la justicia. Si era más ligero, el alma accedía al paraíso eterno en los Campos de Aaru. Si era más pesado, Ammit, un monstruo devorador, lo consumía, significando la aniquilación del alma. En este caso, el camino se simboliza por las cuarenta y dos preguntas, una por cada pecado capital, que el difunto debía superar.

En otras tradiciones el camino se refleja de manera más literal. El *Bardo Thodol*, uno de los libros sagrados del lamaísmo, es una guía espiritual para el camino del alma después de la muerte. Los tibetanos creen que a lo largo de siete semanas, el alma atraviesa tres etapas: la separación del cuerpo y realidad de la muerte, las visiones de vidas pasadas y comprensión del karma y la elección del próximo cuerpo y renacimiento.

Tanto en versiones terrenales como místicas, el camino y el viaje simbolizan las luchas sociales o espirituales que debemos afrontar para alcanzar una auténtica transformación. Las utopías terrenales

proponen la reconstrucción de la vida social sobre la base de un proceso de cambios políticos orientados hacia lo deseado. Sin embargo, una sociedad mejor no se puede lograr sin mejores seres humanos, asunto que nos recuerdan pensadores, filósofos y políticos desde Tillich a El Che. El simbolismo del camino nos revela que el cambio social se desarrolla en la medida del cambio espiritual y nos advierte del arduo camino a recorrer para hacer realidad un mundo mejor.

Un segundo rasgo que comparten el espacio ultraterreno y la utopía es el orden o diseño. En la *Divina Comedia*, infierno, purgatorio y paraíso poseen nueve círculos, terrazas y astros, respectivamente. Esta configuración es similar al breviario de Santa Hildegarde de Bingen, del siglo XII, que muestra a Dios rodeado de nueve círculos concéntricos de ángeles, arcángeles y otros seres celestiales. El orden jerárquico de los seres divinos se refleja en la distribución espacial de los cielos. Este orden se revela igualmente en imágenes como las del *Morgan Beatus*, cuya ciudad celestial posee doce puertas, correspondientes a los doce apóstoles. Acaso las formas puras de los círculos y cuadrados celestiales puedan interpretarse como un contrapunto al irregular patrón urbano dominante durante el medioevo. La regularidad y perfección del orden celestial se opondría en ese caso a la organicidad y aleatoriedad del orden terrenal.

A pesar de que con el paso de los siglos el diseño urbano se hizo cada vez más complejo, en respuesta a una creciente complejidad de requerimientos y demandas técnicas y sociales, las formas primarias conservaron y reescribieron los anhelos originales que encontramos en el mito y hoy nos sirven no sólo para pensar ciudades mejores, sino también para advertirnos de las amenazas ambientales y sociales que se ciernen sobre la humanidad. Las visiones

chamánicas del viaje a mundos celestiales e infernales siguen fundamentando tres facetas clave del utopismo que a continuación examinaré con mayor detenimiento: el jardín y gema, el erial infernal y las piedras del camino.

## El jardín y la gema

El símbolo del jardín aparece en las más diversas mitologías. Tan solo en el ámbito eurasiático encontramos los mitos del Jardín de las Hespérides griego, del Avalon celta y de las distintas variantes semíticas, la más antigua de las cuales se relata en la epopeya de Gilgamesh, que data de hace casi cuatro mil años. En esa historia, Aruru, la diosa del amor súmera, creó con arcilla a Enkidu. Su hermano Gilgamesh fue en busca de la hierba de la inmortalidad. Después de un largo viaje entró en un túnel tenebroso y salió a un paraíso de árboles de los que colgaban joyas, perteneciente a la diosa de la sabiduría.<sup>45</sup>

Tlalocan, el paraíso mexicana asociado al dios de la lluvia Tláloc, era el destino final de aquellos que perecían ahogados, fulminados por un rayo o víctimas de enfermedades relacionadas con el agua. Se imaginaba como un lugar de exuberante belleza, donde abundaban ríos cristalinos, cascadas impetuosas y campos fértiles que florecían eternamente bajo una primavera perpetua. En este

---

<sup>45</sup> GESTOSO SINGER, Graciela. (2001) *El Jardín de Edén* (en línea) Disponible en:  
<http://www.transoxiana.org/0103/paraisoweb.html>

paraíso terrenal reinaba una paz absoluta, libre de las tribulaciones del mundo mortal. Los habitantes de Tlalocan vivían en armonía entre ellos y con la naturaleza, disfrutando de una existencia paradisíaca sin la necesidad de trabajar para su sustento, ya que la tierra les proveía abundantemente de alimentos. La alegría y la celebración eran constantes, con fiestas y bailes que unían a la comunidad en un ambiente de festividad permanente. Tlalocan representaba la más profunda esperanza de los mexicas en una vida mejor después de la muerte.

Acaso las similitudes entre dos mitos pertenecientes a dos civilizaciones completamente distintas, separadas por miles de kilómetros y a miles de años de distancia en el tiempo, pueden entenderse como un anhelo compartido, que nace de los sinsabores de la vida comunes a todos los seres humanos. Pero es posible que exista una conexión más profunda entre los distintos mitos del jardín. En línea con lo planteado por Grof y Grof, Graciela Gestoso nos informa que el árbol de la ciencia, del cual comió Adán, era tal vez un tallo de trigo, aunque también se piensa que pudiera ser una palma datilera o incluso un hongo de la sabiduría que veneraban chinos, paleosiberianos y mongoles.<sup>46</sup> El fresco mexicano de Tepantitla muestra también un árbol que quizás hospedara alguna clase de hongos alucinógenos, los cuales podrían haberse consumido en rituales como se hacía también en los misterios helénicos. En esas experiencias es frecuente la visión de espacios y seres paradisíacos, de modo que las características compartidas por los distintos jardines no sólo tienen un fundamento práctico sino también

---

<sup>46</sup> GESTOSO SINGER, Graciela. Ob. Cit.

atávico.

Por lo general el jardín celestial es un lugar encerrado. La palabra persa *paridaiza*, de la cual proviene el término *paraíso*, significaba “cercado”.<sup>47</sup> El paraíso suele tener la forma de un rectángulo o cuadrado dividido en cuatro cuadrantes. Según el mito de las religiones abrahámicas, surgen de él cuatro ríos: Pisón, Gihón, Hikedel y Éufrates. Este esquema se refleja en el diseño de jardines y patios en occidente y en oriente, como sucede en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra y en los jardines del Taj Mahal.

El diseño basado en dos ejes perpendiculares se expresa también en modelos de ciudades y sociedades utópicas modernas. En 1882, el gobernador de la región de La Plata, aconsejado por un asesor francés que había leído la novela de Julio Verne *Los quinientos millones de la Begún*, aplicó en el diseño de la ciudad los criterios urbanísticos que planteaba la novela. Tanto el texto como el plano revelan la importancia de los elementos clave que configuran el jardín del Edén: la planta regular, los ejes ortogonales cruzados, la profusión de áreas verdes, el espacio confinado, esta vez por la avenida circunvalar y la indicación clara de una puerta de acceso, en este caso representada por la estación de trenes al sur.

El esquema basado en un perímetro cerrado y ejes ortogonales cruzados se empleó en proyectos de comunidades del socialismo utópico del siglo XIX, como la comunidad owenita de *New Harmony*, en

---

47

[web.archive.org/web/20170702150015/http://www.etymonline.com/index.php?term=paradise](http://web.archive.org/web/20170702150015/http://www.etymonline.com/index.php?term=paradise)

Estados Unidos. En la representación pictórica original que se conserva, se nota como el espacio rectangular interior está confinado por bloques de viviendas de los trabajadores que conforman un muro continuo. En el centro de cada lado se ubican unos prominentes accesos cubiertos con cúpulas y techos piramidales. El espacio central es un parque en el cual se representan algunas fábricas que despiden por sus verticales chimeneas un humo blanquecino. Si bien se conserva la idea de un jardín confinado, el símbolo del paraíso adopta ahora un carácter industrial que lo revisa y actualiza.

El ejemplo de utopismo edénico de posiblemente mayor impacto en el desarrollo histórico del urbanismo lo son las ciudades jardín de Ebenezer Howard. Este urbanista británico, que operó a caballo entre los siglos XIX y XX, inspirado al menos en parte en una novela utópica de Edward Bellamy titulada *Looking Backward*, formuló una serie de exitosos conceptos de desarrollo urbano, que planteaban la necesidad de desconcentrar las ciudades convirtiéndolas en conurbaciones de muchos centros, cuyos núcleos estarían rodeados de zonas ajardinadas capaces de proveerlas de alimentos. Se construyeron muchas de estas ciudades jardín en América y Europa, aunque ciertamente en muchos casos el concepto se desvirtuó y las ciudades autónomas originales se convirtieron con el tiempo en ciudades dormitorio al servicio de una metrópolis principal. Aun así la idea de integrar en una misma solución todas las ventajas de la vida urbana y rural sigue teniendo plena validez. Muchas ciudades en la actualidad exploran las posibilidades de la agricultura urbana y periurbana para reducir la huella de carbono de los productos agrícolas, así como los costos de transporte y logística asociados a ellos. En todo el mundo existe una creciente tendencia a reducir las distancias entre el campo y la ciudad y ciudades como Chengdu en China

entre muchas están estructurando planes de desarrollo inspirados en el concepto de ciudad jardín.

En la actualidad, este motivo ha adquirido un nuevo sentido, sobre todo asociado a las inquietudes relativas al calentamiento global y otras preocupaciones relacionadas con el ambiente. Aunque perduran ciertamente movimientos socialistas y anarquistas que construyen espacios alternativos autónomos, el cambio del contexto político a partir de los años ochenta ha impulsado un giro en la concepción del utopismo edénico. Por ejemplo, un proyecto precisamente llamado *Eden Project*, construido en Inglaterra a comienzos de este siglo, mezcla funciones de parque temático, utopía ecológica y negocio del espectáculo. Consiste en un conjunto de invernaderos conformados por cúpulas geodésicas de metal y plástico interconectadas, que definen distintos modelos de biomas, desde la selva tropical al desierto y al entorno mediterráneo. Otro caso de mucha mayor trascendencia es la *Global Ecovillage Network*, una red de más de quince mil comunidades ecológicas de todo estilo que albergan a la fecha más de un millón de personas a nivel mundial. Estas comunidades tienen una gran diversidad de propósitos, incluyendo muchos centros orientados a la espiritualidad, la educación, la vida compartida y la agroecología.

Un segundo patrón de diseño que reelabora motivos mitológicos es la *ciudad gema*, inspirada en las concepciones de la ciudad celestial, tal como la imaginaron autores como San Agustín en *La ciudad de Dios*. Es posible que la primera expresión de esta tipología se encuentre en el libro de las Revelaciones de San Juan.

El material de esta muralla es jaspe y la ciudad es de oro puro, semejante al vidrio puro. Las piedras en

que se asienta la muralla de la ciudad están adornadas de toda clase de piedras preciosas: la primera es de jaspe, la segunda de zafiro, la tercera de calcedonia, la cuarta de esmeralda, la quinta de sardónica, la sexta de cornalina, la séptima de crisólito, la octava de berilo, la novena de topacio, la décima de crisoprasa, la undécima de jacinto, la duodécima de amatista. Y las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla; y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal.<sup>48</sup>

El símbolo de la ciudad gema se puede rastrear en un amplio conjunto de textos. Sus paredes de rubí y de esmeralda nos traen ecos de los palacios y ciudades de las *Mil y una noches* y se reflejan en algunas utopías arquitectónicas modernas. No resultan sorprendentes estas coincidencias, si tomamos en cuenta lo expuesto por Manfredo Tafuri en relación con la obra de algunos arquitectos asociados a la *Bauhaus*, quienes intentaban dar respuesta al problema de la *Stadtkerone* que ya había planteado Bruno Taut. Ellos querían lograr crear un edificio comunitario que reconciliara al individuo con la colectividad, en una nueva sacralidad introducida por el arte. Esta reivindicación de lo sagrado, se refleja en el imaginario de aquella ciudad ideal que desde tiempos remotos se representa como un valioso espacio confinado.

En chino mandarín, este sentido se ha extendido al concepto de país. El ideograma correspondiente, *guo* 国 está compuesto de dos radicales: *kou* 口, que significa boca pero también encierro y muralla, y *yu* 玉, que significa jade. De modo que etimológicamente

---

<sup>48</sup> Apocalipsis: 21:18

la palabra *país* significa un tesoro protegido por un muro.

Las representaciones tradicionales de ciudades suelen recurrir a este esquema de ciudad amurallada, que después de todo era el usual en toda Eurasia desde tiempos antiguos. Con el florecimiento de las nuevas ciudades estado renacentistas, aparecieron nuevas necesidades prácticas, desplazando el concepto de ciudad ideal a un criterio completamente terrenal. Es en esta época cuando Filarete plantea su ciudad ideal Sforzinda. Junto a él, una larga lista de urbanistas diseña y construye ciudades, como Palmanova, pensadas en función de las nuevas exigencias defensivas. Pero es Leonardo da Vinci quien propone las mayores innovaciones en el diseño urbano, al comprender no sólo las limitaciones del casco medieval tradicional, sino también de las ciudades amuralladas de entonces. Leonardo comprende que la deficiente infraestructura urbana fue un factor determinante en tragedias como la epidemia de peste bubónica del siglo XIV y propone soluciones radicales como eliminar las murallas y crear sistemas de circulación segregada, escaleras exteriores en los edificios y muchos otros dispositivos que sólo se harían habituales con el pasar de los siglos.

Con la llegada de las sociedades absolutistas las ciudades comenzaron a perder las murallas. En el siglo XIX, ciudades como París sufrieron cambios profundos, entre ellos los que produjo el proyecto de remodelación urbana de Haussman, que tenía ante todo motivaciones políticas, pero también en gran medida debidos a la explosión demográfica derivada de la Revolución Industrial. Se comenzaron a desbordar los viejos cascos históricos y en casos como Pekín y Viena las antiguas murallas se transformaron en anillos de circulación.

En América el modo como se desarrollaron las ciudades coloniales fue sustancialmente diferente, comenzando porque esas ciudades no se formaron como resultado de la evolución histórica de asentamientos medievales, sino que fueron de hecho fundadas y diseñadas, “un parto de la inteligencia” como las define Angel Rama en *La ciudad letrada*.<sup>49</sup> Sin embargo, el patrón espacial en damero, heredada de los campamentos romanos y adaptada ahora a los fines imperiales, había perdido la cualidad utópica que tuviera en tiempos de Hipodamo, esa expresión del anhelo de ciudad ideal, para aterrizar a un sentido instrumental que respondiera a los imperativos inmediatos de la conquista. La condición periférica de América Latina frente a las metrópolis británica, primero y luego norteamericana durante el periodo republicano sólo reforzó este patrón y serían solo casos como el de La Plata los que mantuvieran vivo el sentido utópico en la ciudad latinoamericana.

Con la progresiva modernización y la emergencia de Estados Unidos como potencia dominante, tanto allí como en América Latina, a partir de los años cincuenta encontramos un nuevo impulso al sentido de la ciudad como encarnación de la utopía. Esta vez ya no referida al sueño de una ciudad ideal, sino al empleo de la ciudad como vehículo de significación de la utopía de nación moderna. Aparecen modestos planes de renovación urbana, como el Plan Rotival en Caracas, pero también se fundan nuevas ciudades, verdaderos buques insignia del proyecto nacional, como Brasilia, por Costa y Niemeyer. En estos casos, la monumentalidad de las obras surgidas de la intervención pública contrasta profundamente con el

---

<sup>49</sup> RAMA, Ángel (1998) *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

paisaje que el capitalismo iría perfilando en EEUU, cuya tipología emblemática es el rascacielos privado de las metrópolis de Chicago y Nueva York. Mientras que en América Latina el Estado toma el protagonismo, en Estados Unidos se hace invisible, aunque indispensable, vista la magnitud de las obras de infraestructura requeridas para que esos paisajes de rascacielos privados pudiera siquiera soñarse: tal es el caso, por ejemplo, del acueducto Catskill-Delaware que surte seis mil quinientos millones de litros de agua diarios a Nueva York.

El uso del acero y el vidrio, sumado a la invención del ascensor y la escalera mecánica, definirían una nueva tipología espacial urbana, que sería rápidamente asimilada y adaptada en Europa por una generación de artistas y arquitectos, entre los que pondré especial atención a las figuras de Sant'Elia, Mies van der Rohe y Le Corbusier. Seleccione precisamente a estos tres creadores, porque comparten, desde Europa, un especial interés en este nuevo paisaje vertical que en Estados Unidos ya era realidad cumplida.

En estos tres casos, vemos que el sentido de lo utópico se ha desplazado, convirtiendo lo existente en pauta e indicio del *no-aun* –la utopía de llevar a sus últimas consecuencias lo existente. Si hasta ahora hemos llegado a este punto, parecen querer decirnos, ¿Hasta dónde podremos llegar? ¿Qué no podremos alcanzar? Se trata de un pensamiento alineado con el sistema, una exaltación de lo dado. Podemos decir entonces, desde la mirada bajtiniana y dialéctica que recorre este ensayo, que van der Rohe y con él toda una generación de arquitectos y urbanistas como Le Corbusier y Wright son arquitectos de la materia, aquellos cuyo trabajo, *operando en el contexto se alinea con el contexto*. Contexto aquí posee un doble sentido: contexto físico intervenido desde una vocación capaz de delirios de grandeza como el *Plan Voisin* y al mismo

tiempo sumisión plena al contexto dado por sistema político y económico dominante. Lo dice con claridad el suizo en su libro *Hacia una arquitectura*:

La sociedad desea violentamente una cosa que obtendrá o no. Todo depende de eso, del esfuerzo que hagamos y de la atención que acordemos a esos síntomas alarmantes. Arquitectura o revolución. Podemos evitar la revolución.<sup>50</sup>

Con la explosión tecnológica de la sociedad industrial, la ciudad gema descrita por San Agustín, desborda su obsoleto contenedor de murallas y torreones, extendiendo su tejido en el plano, pero es por su rutilante despliegue en el eje vertical como realiza aquella utopía medieval. La nueva tipología del rascacielos encuentra su natural resonancia en la catedral gótica que, como éste, en su búsqueda de altura, decanta al esqueleto de todo lo superfluo y reduce el plano a una membrana de cristal. Rosetón y muro cortina son la expresión constructiva y consecuencia natural del anhelo de tocar el cielo. Y sin embargo, estos mismos motivos fueron también adoptados por un grupo de arquitectos y artistas de muy distinta vocación política. El manifiesto de la Bauhaus, de 1919 lo revela:

Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevara hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una

---

<sup>50</sup> LE CORBUSIER (1978) *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe. P. 243

nueva fe.<sup>51</sup>

Una catedral gótica, emblema de esta nueva arquitectura, ilustra la portada del manifiesto, en la xilografía *Catedral* de Lyonel Feininger. Este anhelo de restauración impregna el núcleo programático de la Bauhaus. Como nos explica Kenneth Frampton, el concepto fundacional de la Bauhaus tenía como intención erigir la catedral del socialismo y se inspiró en las logias de constructores de catedrales para el diseño de los talleres.<sup>52</sup> El uso del cristal no debe, pues, entenderse tan solo como el empleo pragmático de un recurso constructivo disponible. Cumple también esta función simbólica que reescribe y materializa el sentido utópico de la ciudad gema.

Nunca como ahora han estado más vivos los mitos del jardín y la gema. Las redes sociales desbordan de proyectos que muestran diáfanos paisajes poblados de inmateriales torres convertidas en bosques verticales. La industria del consumo vende impolutas cajas de cultivo hidropónico de uso doméstico, transmitiendo el subtexto de una utopía ecológica a la carta. Los más exclusivos desarrollos inmobiliarios en ciudades como Singapur o Nueva York nos ofrecen los mismos balcones de siempre, con los mismos helechos de siempre, pero revestidos esta vez de ese sutil bronceado que solo produce el sol del éxito. Como

---

<sup>51</sup> GROPIUS, Walter (1919) *Manifiesto de la Bauhaus*. (En línea) Disponible en: <https://jmejide.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/manifiesto-programa-bauhaus.pdf>

<sup>52</sup> FRAMPTON, Kenneth (1993) *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 126.

con las bicicletas, que distribuidas por el Partido Comunista Chino son prueba inconfundible del atraso y la opresión a que aquél somete a su gente, pero vendidas en una tienda en Amsterdam demuestran justo lo contrario, el consumo coloniza no solo los bolsillos sino también y ante todo los significados. Utopía sobre utopía, no será ese espeso sedimento de ficciones, sino la restauración de un radical instinto de alerta, lo que restaure el vector de cambio a un mundo viable.

## Los dos rostros del erial

Frente al orden y la diversidad, el caos y la monotonía. El espacio distópico, como es natural no se expresa en proyectos que de forma consciente proyecten estos significados –aunque, por supuesto muchos lo hacen, por accidente, incompetencia o equívocos. Un caso emblemático de muchas buenas intenciones que derivaron en una catástrofe social es el proyecto urbanístico Pruitt-Igoe, construido en St. Louis a mediados de los años cincuenta. A tan solo veinte años de su inauguración, ese conjunto de treinta y tres edificios residenciales acabó demolido, luego de que allí se dispararan los índices de pobreza, los conflictos raciales y la criminalidad. Aunque el crítico postmodernista Charles Jencks calificó esa demolición como el día de la muerte de la arquitectura moderna, en realidad el fracaso de ese conjunto se debió a muchos factores, entre los cuales, además del diseño en sí, influyeron la alteración del diseño original debida a presiones políticas de sectores contrarios al proyecto y restricciones presupuestarias ordenadas por las autoridades federales. Otro factor que tuvo un gran peso en el fracaso del Pruitt-Igoe fue de orden político y cultural. El proyecto se había pensado desde el principio como un modo de

compensar el creciente abandono del centro urbano de St. Louis, fomentando el regreso de población “blanca”, pero ese grupo rehusó, por motivos racistas, ocupar los edificios asignados. También influyó la densidad poblacional: muchos habitantes creían que con tantos vecinos desconocidos no podían identificarse posibles intrusos. El hecho ha servido por décadas como argumento para señalar que la arquitectura moderna se ha divorciado de las realidades sociales y culturales de su contexto. Pero como explica Katharine Bristol<sup>53</sup>, esa apreciación es en gran medida un mito: fue el entramado de distintos factores políticos, sociales, culturales y económicos lo que condujo a la catástrofe, más que el diseño de estilo moderno por sí solo.

Como en el proverbial enigma del huevo y la gallina, puede resultar estéril intentar determinar si es el diseño que no se adapta al contexto, o es el contexto —en este caso cultural— que no termina de asimilar propuestas de diseño innovadoras. En cualquier caso, la polaridad entre diseño y contexto, en el caso del espacio urbano se ajusta a la dialéctica propia de nuestra mirada bajtiniana fundada en el materialismo. Pero emerge una diferencia especialmente relevante: a diferencia de una novela utópica o una obra de arte, el proyecto urbanístico afecta de manera directa y sensible a ese contexto. Muchas más veces de lo que quisiéramos, tener un techo propio puede y suele ser una utopía para muchos, para lo cual dependemos de la tecnología arquitectónica y urbanística. Pero las consecuencias de un deficiente diálogo entre materia

---

<sup>53</sup> BRISTOL, Katharine (2004) *The Pruitt-Igoe myth*. En: Eggener, Keith. *American Architectural History: A Contemporary Reader*.

y movimiento, como vemos en el caso de Pruitt-Igoe y como vimos en La Guaira el 15 de diciembre de 1999, pueden ser trágicas.

Es posible imaginar y diseñar mundos ideales, pero su materialización enfrenta realidades ambientales, físicas, sociales, culturales y políticas. Este desfase ha sido uno de los argumentos centrales en la definición de un primer rostro negativo del utopismo llamado lo outópico, es decir, la idea de que las ensoñaciones y esperanzas son precisamente eso, imaginaciones vanas que fracasan cuando se intenta llevarlas a cabo. El otro rostro negativo, el distópico, se produce cuando el ideal se alinea con lo que consideramos antivalores: personalísimas o sectarias utopías como la neoliberal de los años setenta, inspirada en las sandeces y dogmas promovidos por toda una generación de oscuros economistas, que solo ha traído al mundo miseria, corrupción, guerras, discriminación, desigualdad y opresión.

Outopía y distopía envuelven complejos emocionales completamente diferentes. La outopía es el espacio del desengaño y la decepción. La distopía, de la alevosía, el terror y el desprecio. El fracaso y el reverso del jardín y la gema se elaboran en el símbolo del erial: campo yermo y desolado, putrefacto hervidero de miseria, enfermedad, soledad, hambre y abandono.

Jack London, en su colección de cuentos *La quimera del oro*<sup>54</sup> nos muestra con claridad este complejo emocional y simbólico. Desde el mismo título, la palabra quimera nos plantea el concepto de

---

<sup>54</sup> LONDON, Jack (1982) *La quimera del oro*. Madrid: Anaya.

outopía, sueño desengañado, en ese caso, de la riqueza fácil e instantánea por la que tantos perecieron en las desoladas montañas de Alaska. La naturaleza en London significa una fuerza destructiva capaz de acabar con la frágil existencia humana y sus vanas ensoñaciones. Ante ella, de manera significativa, serán dos entrañables animales, *Buck* y *Colmillo Blanco*, perro y lobo protagonistas de *La llamada de la selva* y de *Colmillo Blanco*, quienes sí lograrán imponerse en el despiadado universo del Yukon, invocando para sí remotos y feroces instintos de supervivencia. En el cuento *Encender una hoguera* vemos la vana lucha y trágica muerte de un hombre que insiste en atravesar la helada estepa contra todo criterio sensato. El espacio aquí encarna la distopía: lugar que por sí mismo constituye y descarga el horror en el ser humano. Otro cuento de la misma colección, *Las mil docenas*, representa con claridad el segundo rostro del erial, el outópico. David Rasmussen escucha que los huevos en Dawson tienen un precio exorbitante. El hombre hipoteca su casa, compra un cargamento de huevos, organiza su expedición y parte. Tras un largo y catastrófico viaje por agua y por tierra, en el que pierde buena parte de la mercancía, desembarca en un solitario pueblo para descubrir que las mil docenas de huevos están podridas. Tras perderlo todo, solo puede quitarse la vida.

Del desierto blanco al desierto negro, el erial oprime mediante la vastedad y el extravío. Parte de la serie de cortometrajes de ciencia ficción *Black Mirror*, el capítulo titulado *USS Callister*<sup>55</sup> nos ofrece un escalofriante homenaje a *Star Trek*. En un mundo donde es posible sumirse en la realidad virtual, la

---

<sup>55</sup> HAYNES, Toby (2017) *USS Callister*. EEUU: Netflix.

mente de un antagonista malévolos queda irremediabilmente encerrada en un espacio imaginario completamente apagado. Variante del viejo motivo del entierro prematuro que exploró Poe en cuentos como *El tonel de amontillado* y *El gato negro*, el erial aquí es el desierto negro de la conciencia extraviada en la nada.

Un tercer erial, esta vez amarillo. Jorge Luis Borges en *Los dos reyes y los dos laberintos*, nos cuenta la historia de una venganza:

...Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso.” Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed.<sup>56</sup>

Estos tres desiertos vacíos representan, dan y eternizan la muerte. El *no-ser* que simboliza lo distópico se opone así al *no-aun* de la utopía: en tanto ésta da un espacio para conservar la esperanza, aquel, mediante la muerte y la disolución lo clausuran. La relación entre el mal y la desolación del erial se refleja en una rima de Gustavo Adolfo Bécquer:

---

<sup>56</sup> BORGES, Jorge Luis (1974) *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. P. 607.

Mi vida es un erial,  
flor que toco se deshoja;  
que en mi camino fatal  
alguien va sembrando el mal  
para que yo lo recoja.<sup>57</sup>

En el plano ultraterrenal, la distopía se alinea con pautas morales y determina, ilustra y propaga sistemas de valores que debe cada quien asumir si desea superar las pruebas del inframundo. En la distopía terrenal, cumplen una función análoga, pues advierte de la amenaza de un potencial destino inicuo para la humanidad, sobre la pauta de una crítica a lo existente. Donde el mito infernal amenaza “si pecas...”, la distopía advierte “si no cambia el sistema...”. Este tipo de lógica se observa en el discurso de movimientos sociales y ecologistas que una y otra vez nos advierten de los posibles efectos catastróficos del calentamiento global, la desertización y otros fenómenos sociales y ambientales.

La ciudad erial se refleja en muchas películas y textos, desde la Londres de Dickens a la Los Ángeles retratada en *Blade Runner*. El arte y la literatura muestran espacios distópicos, con el mismo sentido de denuncia y advertencia, mediante imágenes de contaminación, oscuridad, así como representaciones de situaciones extremas, como lluvia incesante y desertización o sobrepoblación y exterminio de la humanidad. La distopía se muestra como una deformación teratológica de variables ambientales o

---

<sup>57</sup> BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas* (s.f.) Editorial Freeditorial. (en línea) Disponible en: <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/rimas.pdf> P. 44.

sociales, al contrario de las eutopías del jardín y la gema que las muestran en su justo equilibrio. En ocasiones la ironía verbal o visual se emplea para reforzar el sentido distópico del texto. En *Un mundo feliz* la perfección del entorno físico y social se convierte precisamente en la demostración del horror que encierra el totalitarismo.

Otro tipo de escenarios distópicos nos muestran la destrucción del mundo actual por fuerzas exteriores, divinas o naturales, trayendo o no un nuevo mundo. En Apocalipsis 21-1 leemos que al final de los tiempos el mar, el cielo y la tierra desaparecen y una nueva ciudad santa desciende sobre aquella. En *La Guerra de los Mundos*<sup>58</sup>, de H. G. Wells, es una raza de extraterrestres que llega a colonizar la Tierra la que amenaza con acabar con la humanidad. Este tipo de texto transmite el subtexto de que vivimos en una buena sociedad, que debemos conservar de las amenazas que la acechan.

Tal como sucede en la ciudad celestial, la distopía urbana elabora su propio criterio de orden, reflejando en el espacio la organización económica, social y política de la sociedad descrita. Esta correspondencia entre el orden urbano y social ha sido discutida por autores como Angel Rama e Indra Kagis McEwen, para quien la idea de cosmos que en Hesíodo aludía al orden universal, a partir de Homero se seculariza y se convierte en orden político y moral de la *Polis*. Cuando el cosmos se polariza en función de un sistema opresivo, aparecen las formas urbanas que observamos en distopías como *Metrópolis*. El

---

<sup>58</sup> WELLS, Herbert George (2022) *La guerra de los mundos* (digital) Ed. Trivillus.

extremismo que caracteriza al espacio distópico se refleja de un modo patente en esa tipología de ciudad, o bien carente por completo de un ordenamiento, lo que remite al simbolismo del Érebo griego, o bien el exceso de orden, como sucedía en el proyecto Pruitt-Iggoe y que en 1984, se retrata como un paisaje de edificios repetitivos y monótonos y pirámides truncadas revestidas de un incesante patrón de ventanas rectangulares.

Podemos decir entonces que el espacio distópico define sus patrones formales sobre la base de distribuciones hiperbólicamente caóticas u ordenadas. Por el contrario, el utopismo parece suscribir una concepción estética según la cual la belleza se define por un principio de equilibrio entre orden y variación. Espacios excesivamente regulares corresponden a modelos de sociedad totalitarios que suprimen la variedad, diversidad y libertad. Espacios caóticos corresponden a modelos de sociedad caóticos en los que se ha diluido el tejido social, para conformarse en bandas y facciones en permanente conflicto. Así sucede en la saga *Mad Max*<sup>59</sup>, cuya “sociedad” se rige por patrones de comportamiento basados en la violencia brutal, la lucha por la supervivencia y por los escasos recursos en un clima emocional de angustia y desesperanza.

También existen modelos distópicos que cuentan con un orden social complejo, aunque perverso. En *Blade Runner*, el orden espacial se refleja en tres tipologías arquitectónicas –torre, calle y pirámide– correspondientes a tres estamentos sociales: funcionarios, trabajadores y jefes corporativos y

---

<sup>59</sup> MILLER, George. *Mad Max*. Australia: American.

sus respectivos espacios sociales —el Estado policial, la maquila y la corporación capitalista. El director usa el caos urbano para connotar la notoria informalidad de las relaciones de explotación laboral, al tiempo que emplea composiciones repetitivas, al modo de *1984* para connotar la rígida estructura institucional del Estado.

## Las piedras del camino

We'll be fighting in the streets  
With our children at our feet  
And the morals that they worship will be gone...<sup>60</sup>

Última canción publicada por la alineación original de The Who, *Won't get fooled again* nos transporta desde el primer verso a una revuelta popular. En este grito de esperanza, rebeldía y escaldado desengaño, la calle tiene un papel central. Entre los polos de lo distópico y lo eutópico, entre lo real y lo ideal, el símbolo del camino representa la revuelta contra lo dado, la voluntad de movimiento. La calle y el camino son el espacio natural de la lucha política y espiritual, de migración y peregrinaje, de aventura, crecimiento y maduración. Las artes marciales emplean la partícula *do* —taekwondo, kendo- que significa *camino* para expresar con una sola metáfora el aprendizaje de la técnica y la transformación interior que este exige para poder integrarse en la vida del aprendiz. Pone tierra de por medio quien quiere romper con ciclos,

---

<sup>60</sup> TOWNSEND, Pete (1971) *Won't get fooled again*. R.U.: Polydor.

personas y entornos que limitan sus potencialidades. Toma el camino quien decide ser dueño de su propio destino y está dispuesto a dejarse el pellejo en los huesos, por lograr lo que anhela, una vida mejor, lejos de la miseria, las mafias o la discriminación y la explotación, un maestro de quien aprender y a quien luego superar o ese amor que lo espera al final del viaje. Así lo expresa la canción *La ligne droite* de Georges Moustaki:

Je sais que tu seras au bout de mes voyages  
Je sais que tu viendras malgré tous les détours  
Nous dormirons ensemble et nous ferons l'amour  
Dans un monde réinventé à notre image.

En el cuento tradicional ruso *La pluma del halcón*, la heroína, una chica enamorada de un halcón, tendrá que hacer un largo viaje para recuperarlo, luego de que sus hermanas lo hirieran a cuchilladas, heladas de envidia:

¡Adiós, hermosa mía! Si quieres volverme a ver,  
búscame más allá de los veintinueve países, en el  
treintavo reino, ¡Cuando hayas agujereado tres pares  
de zapatos de hierro, gastado tres bastones de acero,  
roído tres panes de piedra, entonces, tal vez,  
volverás a encontrarme! ¡No antes! <sup>61</sup>

En esta variante del mito de Eros y Psique, al final el halcón la espera en una ciudad amurallada, ciudad gema coronada de radiantes cúpulas doradas. El amor,

---

<sup>61</sup> ANÓNIMO. *Cuentos rusos* (1981) Barcelona: Lumen.

según el círculo de las emociones de Plutchik<sup>62</sup> es síntesis de serenidad, alegría, confianza, aprobación y admiración y se opone al remordimiento, la aversión y la tristeza. Este tejido de emociones refleja un anhelo de pertenencia y fusión con lo otro, de disolución del individuo en un sentir compartido o incluso, como veremos más adelante, un retorno a la animalidad, lo que equivale a decir, a la especie y la inmortalidad. El estado de gracia que envuelve el amor se adivina como esa utopía, que a todo niño en algún momento le despertará la pregunta: *Mamá, ¿cómo es estar enamorado?*

Y así como lo vislumbramos como una posibilidad futura, el amor también se proyecta hacia el pasado, a lo querido que en la distancia se extraña, como nos recuerda la canción:

Más allá del mar habrá un lugar  
Donde el sol cada mañana brille más  
Forjarán mi destino  
Las piedras del camino  
Lo que nos es querido siempre queda atrás<sup>63</sup>

Nostalgia del paraíso perdido, esperanza en la utopía por descubrir y un largo y arduo camino como motivos dominantes, dibujan un escenario de lo utópico cuyo reverso de tristeza, desengaño y desilusión también aflora en la canción popular:

Queda un camino de piedra y filo,

---

<sup>62</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Plutchik](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Plutchik)

<sup>63</sup> HERRERO, Ibarz y Jose Luis ARMENTEROS (1972)  
*Un beso y una flor*. Universal Music Publishing Group.

Y la revancha que da el destino<sup>64</sup>

El camino se nos presenta como espacio de transición entre el presente y el futuro, entre la realidad y el deseo y entre el malestar y el bienestar o cuando menos el alivio. Pero también puede ser un destino en sí mismo, para quienes carentes de esperanza y de anhelos se resignan al hastío, al ir y venir del hacer diario:

Es demasiado aburrido  
Seguir y seguir la huella  
Demasiado largo el camino  
Sin nada que me entretenga  
No necesito silencio  
Yo no tengo en qué pensar  
Tenía, pero hace tiempo  
Ahora ya no pienso más<sup>65</sup>

Espacios, ciudades o países utópicos se encuentran en lugares acuáticos, aéreos como los remotos planetas que suele imaginar la ciencia ficción o terrestres como los *beyul*. Estos son valles tibetanos escondidos en los que el mundo físico y el espiritual se superponen. Bendecidos por Padmasambhava, conocido también como el segundo Buda, se encuentran en lugares secretos, protegidos por fuerzas divinas que se encarnan en tormentas de nieve, cúmulos de niebla y leopardos de las nieves. A los beyul, que por su confinamiento, fertilidad y clima benigno recuerdan al paraíso, sólo se les puede llegar tras un largo y arduo peregrinaje que se traduzca en

---

<sup>64</sup> VARELA MARTÍNEZ, Jairo (1985). *Ana Milé*

<sup>65</sup> RISSO, Romildo (s.f.) *Los ejes de mi carreta*.

una profunda transformación espiritual del viajero. Por el contrario, quienes intentan entrar en ellos a la fuerza suelen fracasar e incluso morir en el intento.

Seguramente sea el mar el camino por excelencia a la utopía. *Utopía* se encuentra en una isla, tal como Avalon, lugar habitado por nueve hadas reinas, donde se producían manzanas durante todo el año y según la leyenda reposan los restos del Rey Arturo. Son islas también Bensalem, descrita por Bacon en la *Nueva Atlántida* y Taprobana, asiento del sarcástico *Mundus Alter et Idem*, de Hall. Todos estos ejemplos provienen del Renacimiento y la Edad Media. Pero las islas utópicas se remontan cuando menos a la *Odisea* y no sería extraño que tuvieran orígenes aún anteriores. De las islas que visitó Odiseo, quizás el ejemplo más claro de utopismo lo sea Ogigia, hogar de la ninfa Calipso, quien le prometió al astuto la inmortalidad, a cambio de que permaneciera junto a ella hasta el fin de los tiempos.

Otro camino acuático, el río, suele simbolizar distintas nociones. Por su continuo fluir representa el paso del tiempo y el ciclo de la vida. Sus aguas se asocian con la purificación, como sucede con el más célebre de los ríos sagrados, el Ganges. Los ríos también definen fronteras físicas, por lo cual los puentes o barcos que los cruzan suelen representar el paso de la vida a la muerte o entre las distintas fases de la vida. En la mitología griega, el lento y neblinoso río Aquerusia marcaba la frontera entre los dos mundos y las almas debían pagarle un tributo al barquero Caronte para pasarlo.

Cinco ríos fluían por el Hades griego, el Aqueronte, río del dolor, que daba acceso al mundo de los muertos; el Estigia, que tenía propiedades rejuvenecedoras, lo que de por sí lo conecta con el utopismo; el Cocito, es el río de las lamentaciones y

fluía en círculos concéntricos hasta el centro del Hades. Dante lo menciona, aunque como un lago helado,

De modo que tres vientos producían  
que el agua del Cocito congelaban<sup>66</sup>

El Lete era el río del olvido y el renacimiento, dos procesos esenciales para el avance de los difuntos en su viaje espiritual. El quinto río, Flegetonte, estaba encendido en un fuego purificador, que ayudaba a expiar los pecados de la vida terrenal. Resulta claro el simbolismo de estos cinco ríos en relación con temas asociados a la utopía como el concepto de *Metanoia* que elabora Tillich.

A pesar que los ríos en el mito suelen representar el camino de las almas, en la literatura, pocas veces, hasta donde tengo noticia, suelen emplearse para representar esos senderos a recorrer. Dos excepciones existen, aunque, vaya qué excepciones: en el primer caso, las *Aventuras de Huckleberry Finn*<sup>67</sup> de Mark Twain, que se desarrollan en un largo viaje río abajo. El Misisipi en Twain viene tal vez a cumplir el mismo rol del polvoriento camino que aglutina situaciones dispares en el *Quijote*. Esas *Aventuras* poco tienen, sin embargo, de utópicas. No puede decirse lo mismo del sobrecogedor *Corazón de las Tinieblas*<sup>68</sup>, de Joseph

---

<sup>66</sup> ALIGHIERI, Dante. (2000) *Divina Comedia*. Madrid: Planeta. Canto XXXIV:51.

<sup>67</sup> TWAIN, Mark (2018) *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Madrid: Austral.

<sup>68</sup> CONRAD, Joseph (2013) *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Juventud.

Conrad, ni de su versión cinematográfica *Apocalipsis Ahora*. El protagonista, Marlow, remonta el río en busca de un poderoso y enigmático hombre: Kurtz. Travesía física y psicológica, el viaje de Marlow lo llevará a enfrentarse a amenazas exteriores: la fiereza de las tribus locales, el clima hostil, la agobiante selva y las enfermedades tropicales. Pero también Marlow se verá agobiado al adentrarse en el horror de la brutalidad del colonialismo, lo cual lo llevará a cuestionar al poder establecido tanto como a sí mismo. Al cabo del viaje por el río, Marlow descubre que Kurtz, un hombre que antaño se había guiado por altos ideales, ahora se había convertido en un tirano venerado por las gentes locales como un dios. Con ellos o por sobre ellos había creado una tenebrosa parodia de sociedad al margen de las leyes convencionales.

*El corazón de las tinieblas* es una tormentosa historia de justa fama por su crítica feroz al colonialismo y por el modo como se adentra en las oscuras pasiones humanas, el ansia de poder y la insaciable codicia de quienes, como los conquistadores, no están sometidos a restricciones morales o legales. El ascenso por el río físico en la novela se encuentra en oposición al descenso del personaje a las más oscuras regiones del inconsciente. La ausencia de restricciones, parece decirnos el autor, conlleva la liberación de los más bajos instintos humanos. Conrad, Mark Twain y Arthur Conan Doyle formaron parte de un importante grupo de activistas que denunciaron el atroz genocidio cometido por el poder colonial belga en el Congo. Se estima que hubo entre cinco y diez millones de muertes, ocasionadas por las enfermedades tropicales desatendidas por las autoridades blancas y por las ejecuciones sumarias de pobladores locales que no entregaran las cantidades de caucho que se les pedía. Además se instauró una atroz práctica de mutilación de manos que dejó

discapacitadas a millones de personas. La impunidad con que actuaban los blancos en la región fue suficiente aliciente para que llevaran la explotación, la esclavitud y el trabajo forzado a niveles inconcebibles. Conrad pudo presenciar estas atrocidades, contra las cuales escribió una obra con indudable poder de denuncia y sentido crítico.

Dado que la parodia de sociedad que organiza Kurtz se ubica en el punto alto del recorrido, se puede interpretar como la copia al negativo de una utopía. La sociedad de Kurtz rompe con las reglas convencionales de la vida social, como hacen las utopías, pero sin por ello conducir a la felicidad de los pobladores. Su ubicación en un punto elevado puede interpretarse como una metáfora del cielo y el bien, pero en este caso, donde deberíamos encontrar ese bien, nos topamos con la tenebrosa realidad de la tribu de Kurtz. Por lo tanto nos encontramos ante un mundo invertido, donde el arriba es un abajo, donde el bien es el mal y donde libertad –la libertad de acción irrestricta- se traduce como opresión. En *El corazón de las tinieblas* los ideales europeos de una supuesta civilización se revelan como una máscara, lo que caracteriza al grupo de Kurtz como una utopía libérrima del sadismo y la avaricia.

La tribu de Kurtz se nos presentaría así como el reverso pervertido de la Abadía de Thelema, descrita por Rabelais. Este nombre se origina en la palabra griega θέλημα, que se pronuncia *zéléma*, significa voluntad y se nombra incluso en el *Padre Nuestro*. Rabelais, crítico de los excesos e hipocresías del estamento sacerdotal medieval, ofrece un voto de confianza a la humanidad, afirmando que, si se la liberara de toda restricción, elegiría de forma voluntaria hacer el bien, por todos y para todos. Frente a esa apuesta por una naturaleza intrínsecamente buena del ser humano, Conrad nos

parece decir que una verdadera Thelema desencadenaría los peores crímenes y genocidios.

Del río a la tierra, otros caminos han cumplido un rol relevante en la literatura y el mito. El *Quijote* se desarrolla en un largo recorrido a caballo. Alonso Quijano, perturbado por una intoxicación de novelas de caballería, opta por una vida de aventuras y heroísmo. Sería imposible enumerar las obras literarias y cinematográficas que se desarrollan a lo largo de un viaje. De los *Cuentos de Canterbury* a *Lolita* o a *Beasts of no nation*, la narrativa ha creado incluso un género por derecho propio: el *road movie*, del cual podemos citar historias como *Thelma y Louise* o *Easy Rider*. Sean Penn nos ofrece en *Into the wild*<sup>69</sup> un muy poco idílico homenaje a la filosofía de London, Thoreau y Tolstoi, con el retrato biográfico de Christopher McCandless, un joven universitario que, Quijote de los mundos interiores, decide vivir al margen de la sociedad, como un trotamundos anónimo, hasta llegar a Alaska donde intenta sobrevivir cazando y pescando.

El símbolo del camino se refleja asimismo en historias del ultramundo, como el cortometraje titulado *The Mortal Remains*, incluido en la película *La balada de Buster Scruggs*<sup>70</sup> de Coen y Coen, que nos relata el viaje nocturno de una carreta de diligencia cuyo destino es una funesta casona que, adivinamos, sirve de entrada a un Hades decorado a la manera del *Salvaje Oeste*.

---

<sup>69</sup> PENN, Sean (2007) *Into the Wild*. EEUU: Paramount Vantage.

<sup>70</sup> COEN, Joel y Ethan COEN (2018) *La balada de Buster Scruggs*. Estados Unidos: Netflix.

La escalera, otra variante del símbolo del camino, tiene un gran poder de significación porque establece una conexión vertical que comporta la dificultad del ascenso y la facilidad del descenso. Por ello sirve para simbolizar la lucha espiritual en pos de una genuina transformación interior, así como la facilidad con que es posible entregarse a las bajas pasiones e instintos. Un espeluznante cuento de H. P. Lovecraft nos presenta a dos hombres que descubren una escalera que se hunde en las profundidades de la tierra. Llevan al sitio una línea de cobre que conecta dos aparatos telefónicos. Uno de ellos desciende por la escalera. El otro espera afuera presto al teléfono. De pronto recibe una llamada por la que escucha gemidos y gritos y la voz aterrorizada del primero, suplicándole que cuelgue la llamada y selle la entrada para siempre. Inversamente Dante expresa en el canto tercero del Purgatorio el rico simbolismo espiritual de la escalera, por la que las almas ascienden hasta alcanzar la puerta del Paraíso. La escalera simboliza el viaje espiritual y moral que el alma debe afrontar para poder alcanzar la unión con Dios.

Sean acuáticos, aéreos o terrestres, los caminos conllevan un significado asociado a la superación de retos exteriores e interiores. El camino es entonces el espacio que encarna y simboliza luchas en el plano espiritual, en pos de alcanzar la transformación interior mediante la superación de pruebas. El camino se convierte, por extensión, en metáfora de aprendizaje y metamorfosis interna.

Esas confrontaciones también ocurren en el plano terrenal. Las calles han sido desde siempre espacios de conflicto, de barricadas y revueltas, lo cual ha tenido un impacto sustancial en la conformación del urbanismo moderno. Las de París, que ya habían sido escenario de aquellas revueltas que en su momento depusieron a la monarquía absolutista de Luis XVI, a

mediados del siglo XIX se encendieron en furor revolucionario, esta vez protagonizado por la clase obrera que instauró el primer gobierno comunista —o anarquista, dependiendo de a cuál autor atendamos. Napoleón III, a sabiendas de que la calle se había convertido una y otra vez en el espacio de la lucha social, impulsó las propuestas de renovación urbana que formulara el barón Haussman. Estos cambios tuvieron una profunda incidencia en el tejido urbano y conformaron los ejes y bulevares que caracterizan a la París moderna. Lo más relevante de ello es que el ancho de las aceras que entonces se crearon correspondía al espacio necesario para el paso de una columna del ejército, de modo que estas intervenciones urbanísticas tenían un propósito esencialmente represivo. Desde nuestra mirada bajtiniana y materialista, podemos caracterizar ese diseño como un gesto alineado con la materia, es decir, una fuerza que emplea el cambio cosmético del espacio urbano como una forma de impedir el cambio sustantivo, político y social.

El instinto de lucha callejera es tan poderoso, que las mismas fuerzas que dismantelaron el tejido medieval para reprimir los nacientes movimientos obreros revolucionarios, hoy siembran la discordia en uno y otro país, para fomentar las llamadas revoluciones de colores. Y es tal el poder de este significado de lucha, que incluso crean ficciones de revuelta, en Altamira como en la Maydan de Trípoli o la Euromaidan de Kiev, para intentar hacer colapsar gobiernos legítimos si estos no bailan al son del *mundo basado en reglas*. Pero la calle de la intifada, la calle colmada de esas protestas que minaron de forma crucial la capacidad del gobierno estadounidense y resultaron determinantes en su decisión de retirarse de Vietnam, es la misma calle que el 27 de febrero de 1989 arrasó a Guarenas y Caracas, dando el primer aviso de que, después de todo, la historia no ha

terminado y de que, aún hoy, cuando se impone la extrema derecha en tantos países, mucha lucha queda por delante para poder tener ese otro mundo que sigue siendo posible.

## Atavismo y utopía en *Blade Runner*

Maurice Maeterlinck, en su sorprendente *Vida de los termes*<sup>71</sup> nos muestra un difuso mundo que disuelve la separación entre lo natural y lo artificial. Abejas, hormigas y termitas dependen de su vida social a tal grado que si se aislaran de ella o fueran expulsadas de los cobijos que construyen con cera o arena y cemento, morirían. Habitan en estructuras de una gran complejidad, en muchos casos dotadas de sistemas de ventilación, redes de cámaras, conductos y dispositivos destinados a funciones como el control de acceso, el almacenaje de alimentos, la cría, el cultivo y el cuidado de las larvas, entre muchas. Los insectos sociales incluso han aprendido a criar y explotar otras especies, en condiciones que, vistas con mentalidad humana, nos recuerdan a la esclavitud, el empleo remunerado o la ganadería. Como esos insectos, los seres humanos dependemos del entorno construido, físico y simbólico para sobrevivir. Como a ellos, la convivencia nos constituye: somos humanos porque vivimos en sociedad. Por eso resulta tentador poner en cuarentena la tradicional separación que la filosofía plantea: natural o artificial y definir una categoría intermedia o híbrida, que abarque a humanos, hormigas y termitas y podríamos tal vez llamar *antropofacto*, reflejando que los seres sociales no solo nacemos, sino que en gran medida somos también *fabricados*.

---

<sup>71</sup> MAETERLINCK, Maurice (1967) *La vida de los termes* (comejenes y hormigas blancas). Madrid: Espasa-Calpe.

El grado en que somos naturales o artificiales es ciertamente variable y borroso. Incluso resulta controversial delimitar si ciertas características que nos definen, como el uso del lenguaje, se pueden considerar innatas, socialmente construidas o una mezcla de ambas. Esta difusa concepción de lo humano se refleja con claridad en personajes o estirpes de la ciencia ficción, como los inquietantes híbridos transductores del tomo final de la serie *Fundación*, de Isaac Asimov, los *hubots* que protagonizan la serie sueca *Real Humans*,<sup>72</sup> la androide Ava de *Ex machina* y, muy especialmente, los *replicantes* de la película *Blade Runner*.

Una posible pista que nos podría ayudar a descifrar el significado de esta confusa mezcla nos proviene de uno de los más antiguos textos conocidos. La leyenda de *Gilgamesh* nos cuenta el viaje del héroe en busca de Utnapishtim, único sobreviviente del diluvio universal, quien residía en la ciudad de Dilmun, donde

El graznido del cuervo no se oía, el pájaro de la muerte no cantaba su llanto de muerte, el león no devoraba, el lobo no desgarraba al cordero, la paloma no lloraba, no había viudez ni enfermedad, vejez ni lamentos.<sup>73</sup>

El primer registro del anhelo humano de inmortalidad y eterna juventud, imagina una ciudad

---

<sup>72</sup> *Äkta människor*, traducida al inglés como *Real Humans*, es una serie de veinte episodios emitida por la cadena Sveriges Television en 2012.

<sup>73</sup> TOD, Ian y Michael WHEELER (1978) *Utopia*. New York: Harmony Books. P. 10. Traducción propia.

gema enclavada en un distante paraíso terrenal, donde el hombre y la bestia, inmortales, conviven en una paz ostensiblemente contraria a la ley natural: para vivir, bien sabemos que el lobo debe desgarrar al cordero. ¿Qué puede simbolizar esta transgresión?

En *El ruiseñor de Keats*, breve ensayo incluido en *Otras inquisiciones*, Jorge Luis Borges comenta la *Oda a un Ruiseñor*, que compuso el poeta inglés en 1819. Transcribo un par de fragmentos de esa nota, esperando que arroje cierta luz sobre estas cuestiones:

Keats, en el jardín suburbano, oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro (...) El hombre circunstancial y mortal se dirige al pájaro 'que no huellan las hambrientas generaciones' y cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth, la moabita.<sup>74</sup>

Borges comenta que los críticos británicos nunca han podido comprender el poema, porque lo interpretan desde una mirada aristotélica. Para esa mentalidad, las especies no existen, sólo los individuos. En cambio, para un platónico, la realidad última la componen las clases abstractas, los arquetipos, las especies. Borges compara a los seres humanos con el ruiseñor para revelarnos que, a diferencia del ave, inmortal en su animalidad, nosotros, escindidos, pagamos el costo de ser *sapiens* con la mortalidad.

---

<sup>74</sup> BORGES, Jorge Luis. Ob. Cit. P. 711-713.

No puede existir la muerte donde no existe conciencia de la muerte. Pero ya conscientes de ella, proyectamos o recordamos en el símbolo del Edén la hiperbólica reconciliación: el lobo no desgarrará al cordero. Puesto así el mito del paraíso perdido viene a ser un símbolo del despertar de la conciencia, sentido que se refleja en la frase de Pris, replicante de *Blade Runner* que recita el lema cartesiano “*pienso, luego existo*”: afirmación de su condición humana, que se sabe mortal, que tiene un *yo* separado de la especie y, por tanto, vive en agonía. Frente a ello, podría oponerse al racionalismo cartesiano un lema como “*tengo instinto, luego existo*”.

Pero no hay retorno. Rotos en el temor de la muerte, inventamos utopías que nos restituyan en ella, en el *más allá*, a nuestra condición animal. Proletarios todos, sólo nos queda como último vestigio de la inmortalidad perdida, el éxtasis que nos perpetúa en la especie: el orgasmo. Así lo refleja Severo Serduy:

y en rigores simétricos se invierte:  
muerte que forma parte de la vida.  
Vida que forma parte de la muerte.<sup>75</sup>

Si la utopía nace del anhelo de abandonar la conciencia para restituirnos a la especie, la distopía retrata los monstruos de la razón que subrayan aquella escisión. Por ello en *1984*, el mundo natural se presenta a los protagonistas como un ensueño: cuando Winston es torturado, se presentan a su imaginación visiones de un campo lejano, en el cual

---

<sup>75</sup> SARDUY, Severo (1985) *Un testigo fugaz y disfrazado*.  
Barcelona: Ediciones del Mall.

conoció el amor –la voluntad de prolongarse en la especie, y que adquiere un sentido de horror al pensar que tal vez ese escenario nunca existió. De igual manera, las represivas *Ciudad del Sol* y *Un mundo feliz* sustituyen el genuino deseo erótico por la eugenesia.

En *Blade Runner*, la Corporación Tyrell consume las posibilidades últimas de la biotecnología dando cumplimiento cabal a los anhelos de Campanella. Pero en este caso, la confianza renacentista en las potencialidades de la técnica ha cambiado de signo: ahora nos encontramos en un mundo donde los monstruos de la razón han engendrado devastación ambiental, desamor y hastío y donde no existe un sentido de comunidad sino que la convivencia se desenvuelve en callejones y pasajes subterráneos, atestados de pequeños locales donde trabaja bajo régimen de maquila un sinnúmero de técnicos solitarios, cuyos clientes deambulan portando paraguas con fustes luminosos. Es ese el espacio de una clase trabajadora fragmentada e incapaz de crear espacios para la política: no hay plazas ni foros en la Los Angeles del 2019. Emergiendo de este tejido conjuntivo, tres tipologías arquitectónicas materializan el cosmos de la polis.

La pirámide donde habita el amo último, el genio solitario, Dr. Tyrell, domina el paisaje y culmina en un vértice truncado. Esta forma arquitectónica encuentra un correlato simbólico y narrativo en la escena del encuentro de Roy con su creador. El líder de los replicantes, logra acceder a Tyrell, para pedirle que le extienda la vida. Pero es imposible. En un acceso de ira, el replicante le da muerte a su creador. Tyrell, al momento de su muerte lleva unos lentes trifocales. Ver y entender suelen ser sinónimos en el habla cotidiana, pero la capacidad de ver de forma triple connota un entendimiento superior, divino. Así sucede con el tercer ojo que imaginan ciertas

religiones orientales, en el centro de la frente de sus deidades. Chew, el fabricante de ojos, diría:

**Chew:** Es... el gran jefe, un genio. Él ha diseñado tu cerebro, tu mente.

La palabra *genio* comporta un doble significado; no sólo el de inteligencia superior, sino también el de deidad subalterna, como ocurre en las historias de las *Mil y una noches*, en las que recibe el nombre de *efrit*. El Tyrell que Roy llamará padre y Chew *gran jefe*, posee en el filme atributos de lo divino, pero atributos falsos: artificiales.

Cuando Roy le da muerte, lo hace destruyendo sus ojos, anulando su capacidad de ver, -mostrando que no es sino sólo un genio: una entidad subalterna, cuya inteligencia no pasa de ser una fracción de la de un dios. Esto iguala a humanos y replicantes: ambos seres en parte biológicos, en parte artificiales.

La torre alberga las instalaciones de un Estado policial omnipresente. Su estructura en pisos repetitivos connota la estructura burocrática, infierno mecanográfico de las divisiones, secciones y jefaturas. El apartamento es el espacio individual, correlato habitacional del cubículo donde trabajan Gaff, Bryant y Deckard y de los locales de Chew y de los fabricantes de vida sintética, subcontratistas de Tyrell.

La estratificación social y espacial conforma el marco donde se desenvuelve una tercera, el corazón de la antropología de lo híbrido que plantea la película. Esta describe como un continuo los sucesivos grados de transición entre los seres vivos y los artificiales. La última escena del filme nos lo plantea como un enigma visual, cuya clave es un fulgor rojizo en los ojos de Deckard, indicio tal vez de que el agente

pudiera ser también un replicante. Otros indicios son la correspondencia entre la figura del unicornio del sueño de Deckard, el que deja Gaff para él en la entrada del apartamento y el rinoceronte de la repisa. La figura de origami indica que Gaff conoce los sueños de Deckard y, por lo tanto, que éstos son implantes, como los recuerdos de Rachael.

A estos indicios yo sumaría un tercer ejemplo de los rompecabezas que plantea la película en torno a la confusa transición entre lo natural y lo artificial. Se trata de la flotante y fantasmagórica escena del combate entre Pris y Deckard. Aquí Scott nos muestra un grupo de seres —el bebé muñeco, el maniquí doncella, los arlequines, el viejo mecánico, el avestruz y el chacal, la niña gata, el *kaiser* y el osito soldado— que muestran los distintos grados y combinaciones de lo natural y lo artificial, de los que Deckard, como nosotros, es sólo una entre muchas posibilidades. El animal y androide se encuentran en polos opuestos de un eje de significados: el primero como ser biológico carente de alma y el otro como ser artificial carente de alma. Estos polos se sintetizan en esa niña gata que tan claramente recuerda a los personajes antropozoicos de Remedios Varo y a tantos dioses de la antigüedad. Ese continuo se refleja igualmente en los otros seres que pueblan la escena: el bebé de evidente plástico con su enfática condición artificial, el movimiento oscilante del viejo mecánico, la rigidez desecada del avestruz ¿será natural o artificial?, el deambular incesante y torpe del *kaiser* y del oso que incita a preguntarse si es programado, *implantado*, o autónomo y finalmente en la belleza hierática de la doncella maniquí que recuerda al hieratismo, esta vez actuado, de Pris.

A través de este repertorio de lo inanimado y lo animado, por una parte, y lo dotado de alma y lo carente de alma, por el otro, el filme pareciera afirmar

que no es posible distinguir de forma tajante entre el ser humano y el androide y que la separación entre seres dotados de alma y carentes de ella es, asimismo difusa. Estas dos oposiciones en el fondo resultan equivalentes pues, como lo refleja su etimología, la palabra animado proviene de palabra latina que significa alma.

El rico simbolismo de la escena que he descrito se resume en el salón de Tyrell. Allí aparecen varias estatuas, un buho artificial, Rachael – tendría que añadir a Deckard. Esos seres representan los rasgos más significativos de la escala de transición entre la materia artificial y el ser dotado de alma y entendimiento. Las estatuas son, ostensiblemente, artificiales, inertes y carentes de alma. El buho es artificial y “vivo”, pero carente de alma. Rachael es artificial, tiene implantes por recuerdos, pero es capaz de mostrar sentimientos. Deckard es, en principio, humano, pero a fin de cuentas la humanidad en cierta medida es también un *software* que se nos carga en la forma de valores, costumbres y creencias.

En la secuela *Blade Runner 2049* descubriremos que Rachael y Deckard han engendrado un hijo, el oficial K. Esto sucede a raíz de la escena en que ella descubre la verdad de su condición replicante, la cual evoluciona a una declaración de deseo por él. Esto pudo suceder en cualquier otro momento de la historia, pero el autor elige precisamente concatenar estos eventos. Acaso nos estará insinuando que el deseo erótico de Rachael es su último bastión de defensa de su humanidad. Seré replicante, diría como un subtexto, pero también soy humana, no porque piense –una máquina podría hacerlo-, sino porque puedo sentir deseo, alcanzar el éxtasis, ser especie.

## Las claves utópicas de *Mi Jaragual*

Resulta siempre tentador emprenderla contra ese talante timorato, contra esos melindres de quienes condenan la música y los bailes que cada generación se apropia, sindicando su baja extracción, su sensualidad, su satanismo. No es asunto de poca monta: se trata de la misma actitud que llevó a multitudes a pisotear y quemar los discos de *The Beatles*, luego de que John Lennon declarara que su banda era más popular que Jesucristo, que enmendó los frescos de la Capilla Sixtina, que en tiempos puritanos vestía las patas de los pianos y las mesas por considerarlas impúdicas y que hasta no hace mucho se expresaba entre nosotros mediante el conocido juicio que tacha a la salsa de música de malandros.

Supongo que el lector conoce esa sonrisa que ni llega a dibujarse ante la tradicional tía escandalizada por “los bailes pornográficos de esta juventud”, sonrisa que nace de saber que la culpa, si es que hay tal, existe antes en los propios ojos de la señora, que en las poses y movimientos del baile en sí mismo. Y no resulta extraño que en el discurso de la tía aparezcan de cuando en cuando signos de alarma por el color de los cantantes, su ropa o su acento. Contra ella cabría usar el mordaz refrán: *¿y cómo sabes tú que La Guaira es lejos?*, pero actuando así me acercaría demasiado a un discurso defensivo, a renunciar a un instinto de revuelta que en vez de negar quiero aquí recuperar. No explotaré por eso las imágenes del barrio, la esquina y la ropa tendida al sol con que se sostiene que esa música nada tiene de malandra. Defender un arte negando su carácter antisocial supone aceptar el orden establecido y con ello en modo alguno pretendo comprometerme. En lugar de

ello, me propongo explorar ese juicio con que se intenta ofender a quienes cultivan el género, e incluso a aquellos que, incapaces de bailarlo por no sé qué tara maligna, nos resignamos al quieto placer de la escucha.

Hacia 1991, un amigo que estudiaba sociología me contó que un profesor ordenó al curso la tarea recorrer el Bulevar de Catia, una zona de Caracas que suele llamarse “popular”, lo que en el fondo no significa más que “zona de gente pobre”. En la sesión siguiente, preguntó a los estudiantes qué habían observado. Una joven respondió que sólo había visto drogadictos y malandros. Cabría aquí ejercer la misma virulencia que merece la tía puritana. Pero con todo respeto por los habitantes de Catia —entre quienes por cierto me cuento— optaré por aceptar el juicio. Me explico: no niego que allí haya malandros, lidiamos con ellos a diario, pero hay también buhoneros, estudiantes, obreros, amas de casa. Y sin embargo en buena lógica, algo deben de tener en común esas personas, algo que hace a la muchacha meterlas a todas en el mismo saco. Para ella, las trenzas del jovencito de liceo, las palabrotas dichas con ese acento nasal e indolente que arrastra las vocales y sólo se escucha al oeste de Gato Negro y al sur de Artigas, las cotas de *lycra* fucsia desvaída, transgreden una escala de valores cuya norma principal es el mandamiento: “no robarás”. Ella piensa: *Todos los catienses violan alguna norma. Los malandros violan La Norma. Por lo tanto, todos los catienses son malandros.* No soy apto para determinar la validez de ese silogismo, pero en cambio me salta a la vista su propósito: ridiculizar, despreciar y denigrar de aquellas hordas del oeste, que algún día pudieran terminar por la fuerza lo iniciado el 27 de febrero de 1989. Malandro es, para la jovencita, para su familia, sus amigos y su clase, todo lo que se rebela.

De modo que el molesto juicio que me mueve a

escribir este ensayo pareciera adquirir un matiz distinto: no se trata tanto de la violación de la propiedad, sino de cómo se extiende al acto de la trasgresión en sí mismo, del poder que tiene la salsa para convocar un instinto de rebelión, de saqueo, de holgazanería, de renuncia, de borrachera con vómito que tanto irritan a quien ha alcanzado un nicho de cómoda seguridad en el aparato social. Si, como sospecho, la salsa se nutre ese atavismo que lleva a los seres humanos a rebelarse contra lo real, sus canciones deberían mostrar signos inequívocos de semejante arraigo. Con otras palabras, si la salsa es música de malandros es porque suena sobre un trasfondo de utopía.

Baile, sexo y revuelta popular confluyen en la historia de Cucaña, aquel mítico país al oeste de España en el que no existía el trabajo y el alimento volaba por sí sólo a las bocas de los habitantes. El País de Cucaña podría ser una reelaboración de la antigua Isla de Avalon, país de hadas donde los antiguos celtas creían que yace el Rey Arturo. El origen pagano de Cucaña se verifica en muchos rasgos que comparte con las antiguas tierras de la edad de oro, como el eterno verano y la fuente de la vida que cura las enfermedades. Calor, juventud, prosperidad, salud: se trata en fin del mucho más antiguo mito del país de Dilmun, descrito en la epopeya de Gilgamesh, y llegaría al mundo occidental por medio del Génesis, pero también elaborarían de forma independiente los mexicas en el mito del dios Tláloc. Es un mito transmitido por los pueblos a lo largo de la historia, y también una constante antropológica, nacida del hecho de que la humanidad ha sufrido y temido desde siempre la enfermedad, la vejez, el desamparo, el hambre, la muerte. Los seres humanos se han preguntado desde siempre a través de esos mitos si no sería posible un mundo distinto.

Este imaginario de esperanza se ha visto en la historia descalificado, por el discurso altanero de los grupos poderosos existentes, ocupados en disolver cualquier semilla de insurrección que pudiera atentar contra su imperio, pero también, en muchos casos, por aquellos quienes se arrojan el sentido crítico indispensable para cambiar la realidad. La utopía, para ellos, es sinónimo de candidez y de evasión, pero como señala A. L. Morton en *Las utopías socialistas*,

Podría sostenerse que en este tipo de fantasías, en estos sueños de Cucañas, estas fiestas simbólicas, el sentimiento revolucionario quedaba canalizado, desviado, resultaba inofensivo. Pero sería más justo reconocer que en aquella época la revolución no era objetivamente posible, aunque no faltaran revueltas populares, y que esto constituía una forma de mantener vivas esperanzas y aspiraciones que, de lo contrario, se hubieran apagado y que, más adelante mostrarían toda su importancia.<sup>76</sup>

Además estos sueños instalan en el imaginario de los pueblos la idea de que la prosperidad y la justicia van ligadas a la inversión del orden social. Así ocurre en la Fiesta de los Locos, una celebración medieval de fuerte gusto subversivo, en que los sacerdotes se disfrazaban de mujeres, de chulos o de animales, se respondía a las oraciones con rebuznos, se hacían inciensos con zapatos pestilentes y por el templo la gente corría y gritaba. En tanto que expresión de rebeldía, aquella celebración merece un estudio por sí sola, pero ahora sólo me detendré en dos cuestiones: su sesgo político y su relación con la brujería y el baile.

---

<sup>76</sup> MORTON, A. Ob. Cit.

Ante todo, al iniciarse la fiesta, con una frase rompía el delirio: *deposuit potentes et exhaltavit humiles*, “humilló a los poderosos y exaltó los humildes”<sup>77</sup>. Los arzobispos servían de acólitos a los obispos. Los cantores del coro oficiaban una parodia de misa mientras los canónigos rezaban rebuznos en los últimos siales. No faltaba el travestismo ni la desnudez. Las longanizas sustituían a las hostias. Se jugaba a los dados en los altares. Por último, se elegía un Rey Momo, como en carnavales. Hoy reducido a un esperpento turístico, en la Edad Media encarnaba un símbolo de rebelión, y, quién sabe si en su figura no pudiéramos hallar el germen de la idea de que la soberanía reside en el pueblo, esencial para la de democracia.

En el mito de Cucaña se comprueban otras formas de inversión, entre ellas la del correr del tiempo, encarnada en las fuentes de la juventud, o las del comportamiento del mundo, por ejemplo, los alimentos que corren a las bocas de los comensales. Pero la mayor inversión es la ligada a la idea de lo herético, al crimen religioso, cuyo mejor ejemplo es la brujería. Para Morton, el viaje al país de Cucaña tal vez sea una descripción velada de la Noche de Brujas, otra fiesta medieval en la que revivían antiguas creencias paganas asociadas a la llegada de la primavera y que prometían y ligaban la abundancia con la idea de renovación del mundo. En esa fiesta las brujas realizaban bailes y, posiblemente, orgías que simbolizaban la fertilidad, el renacimiento. Pero en una cultura para la que el cuerpo iba significando cada vez más la idea de lo prohibido, del pecado, el baile

---

<sup>77</sup> MALDONADO, Luis. *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*. (1975) Madrid: Cristiandad. P. 26 y ss.

pronto tuvo un fuerte lazo con todo lo que fuera peligroso, revolucionario. Por eso el clero lo combatió al punto que, de no ser porque las brujas lo siguieron cultivando en sus fiestas secretas, el baile hubiera podido desaparecer de la cultura occidental.

El tejido de relaciones entre la brujería, el baile y las fiestas subversivas se remonta a la antigüedad clásica. Estas fiestas, la de los Locos o el Entierro de la Sardina, que aún se celebra en Venezuela en el Litoral Central, tienen su compendio en el Carnaval, el cual a su vez, se origina en las Saturnales, ritos dionisiacos que se celebraban a principios de año en Roma. Resulta comprensible que desde los primeros siglos del cristianismo, este tipo de celebraciones haya sido objeto de críticas. Como explica Luis Maldonado en *Religiosidad popular: nostalgia de lo mágico*:

San Paciano, obispo de Barcelona del 360 al 390, habla de mascaradas paganas por estas fechas. Las gentes se disfrazaban de becerros, machos cabríos, ciervos... también de mujeres. Todos los Santos Padres tienen pasajes criticando las fiestas de enero.

78

Si la naciente Iglesia cristiana debió combatir esas fiestas porque en ellas se conservaban elementos de un paganismo todavía dominante, los signos pronto se invertirían: la brujería medieval no tardaría en adquirir los rasgos de protesta y de revuelta que he reseñado y por los cuales sería señalada, perseguida, incinerada.

---

<sup>78</sup> MALDONADO, Luis. Ob. cit. P. 21.

El poder encierra a los malandros en cárceles horrendas donde sufren vejámenes atroces como la esclavitud laboral y sexual, donde se ven obligados a matar para no morir, y donde llega a alcanzarles la muerte, como sucedía a las brujas, ardiendo vivos, como ocurrió a veinticinco prisioneros en el retén de La Planta, en Caracas, aquel octubre de 1996. Poco diferencia a nuestros calabozos de aquellos donde la Iglesia encerraba a las brujas, reales o supuestas, como poco diferencia a los poderosos que hoy emplean sicarios extraídos de nuestros barrios, de los nobles que envenenaban a sus enemigos con pociones compradas a las hechiceras medievales.

Parece natural encontrar los mismos anhelos de justicia, salud y prosperidad en los símbolos, el arte y el mito de la bruja y el malandro, pues responden a la misma capacidad humana de imaginar mundos alternativos, satirizar los existentes y construir por medio de la ficción, una declaración de principios y una escala de valores que oriente la lucha política y social. Y aunque ideas como la del paraíso terrenal puedan ser secuestradas por el poder establecido para fortalecer la opresión, mediante el falaz discurso clerical que justifica las iniquidades del mundo, los pueblos siempre han tenido la creatividad necesaria para apropiárselas de nuevo, reelaborarlas y construir nuevos mitos que les den un nuevo aliento de esperanza.

La Fiesta de los Locos, la Noche de Brujas y el País de Cucaña, como el Paraíso Terrenal son parte de una misma lucha social que aparece como una constante en las artes y las costumbres populares. Así ocurre en

*Mi jaragual*<sup>79</sup>, esa joya del utopismo salsero que compuso Felipe Goyco y grabó Ismael Rivera en los años setenta.

En *Mi jaragual* la labor campesina adquiere el sentido libertario de una vida alternativa a la de la sociedad moderna. El jaragual es la utopía donde se plasman varios de los elementos clave del mito de Cucaña. Si en éste el agua sólo para lavarse sirve y el vino surge de la tierra a borbotones, en *Mi jaragual* se celebra el “ron de la tierra para beber”. Es el mismo viejo anhelo de abundancia que asegura: “labrando la tierra bendita, siempre tendré de comer”, y celebra la plenitud de la existencia clamando una y otra vez “qué inmenso, qué inmenso”.

En Cucaña no existe el trabajo, asunto que debe comprenderse a la luz del contexto de explotación inclemente del siervo medieval. El ocio permanente de Cucaña es así un rasgo sarcástico de crítica social: donde se muere de hambre y cumple jornadas de dieciséis horas para pagar su servidumbre, la gente anhela en una inversión absoluta de la realidad. Así aparecen los chorizos que corren a la boca y los palacios de pan de azúcar. Este elemento aparece en cierta canción del Gran Combo de Puerto Rico:

¡Oigan!, yo nunca he doblado el lomo  
y no pierdan su tiempo, no voy a cambiar. ¡Qué val!  
Qué bueno es vivir así, comiendo y sin trabajar<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> GOYCO, Felipe (h. 1940-1950) *Mi jaragual*.

<sup>80</sup> GARCÍA, José (1983) *Y no hago más ná*. En: Universidad de la salsa.

En cambio el jaragual adopta el huerto del Génesis, donde la divinidad puso a Adán y a Eva, para labrarlo. Allí no venía al caso el ocio de Cucaña, pero el trabajo era tal que rendiría un fruto abundante para una vida digna. Sin embargo, el jaragual retoma otros elementos más políticos del utopismo medieval, como ocurre en el verso “yo tendré mi tala y mi buey”, en el que la condición de propietario libre había sido suplantada, no sin ejercicio de fuerza, por los señores feudales especialmente interesados en instaurar, sobre todo desde el siglo X, la institución del vasallaje. Tener una parcela, desde el fin del Imperio Romano, se había convertido para los pobres, en algo muy parecido al paraíso perdido. Por otra parte, *tala* en jerga militar significa barrera de árboles cortados, significado originario de la palabra paraíso, en persa *paridaiza*: jardín cercado.

Otro símbolo que enlaza la canción con el utopismo medieval es el del hermano y la cuñada. Se trata aquí del aspecto más marcadamente político, ya que plantea una relación de igualdad con los otros – la anhelada eliminación de la jerarquía social que ya en el siglo X cantaban los campesinos: “Cuando Adán cavaba y Eva hilaba, ¿dónde estaba el caballero?”<sup>81</sup>

Y es posible que el verso “ni a medias quiero sembrar maíz” se refiera también al anhelo ancestral del siervo de ser dueño de su tierra, y su rechazo de la medianería, esa forma feudal de producción que todavía hoy subsiste y por la que el aparcerero debe pagar al terrateniente la mitad de lo que la tierra produzca. Sin embargo, hay que admitirlo, en *Mi jaragual* no hay igualdad sexual, pues el cacique

---

<sup>81</sup> MORTON, A. Ob. Cit.

patriarcal no sólo es propietario del bohío y de la finca, sino también de la mujer. *Mi jaragual* reelabora y forma parte del mismo instinto de revuelta social, económica y política que hace al ser humano pensar y proyectar un mundo mejor.

La utopía es tenaz: casi cuatro mil años hace que los sumerios compusieron el poema de Gilgamesh, aquel primer mito que describe un paraíso en la tierra, y sin embargo los seres humanos no dejamos de soñar con que otro mundo es posible. Es peligrosa: entraña el anhelo de justicia, igualdad y prosperidad que anida en especial en los más desposeídos, en las brujas y malandros de todas las sociedades. Se asienta en el mito, se esconde en la canción. La utopía crea los palacios de azúcar de Hansel y Gretel y nos previene del invierno nuclear. La utopía es refugio frente al desamparo y un motor para el cambio, y por ello las clases que detentan el poder necesitan humillarla, ridiculizarla, convertirla en una mala palabra, en asunto de mofa. La muchacha lo sospechaba bien: quien canta utopías no tarda en demoler palacios, profanar templos, deponer el gobierno de tiranos, oligarcas y demagogos, formar tumultos, saqueos, revueltas. No tarda en hacerse un malandro. Por eso la utopía, como la brujería, se ha pagado desde siempre con fuego, plomo y espada. No me sorprendería, pues, que si llegaran conocerse y a hablar un poco de arte y política, la tía pacata y la muchacha estarían de acuerdo en todo. Pero no conozco a la joven y la vieja es sólo un tipo imaginario, así que no puedo comprobarlo. De todas formas, de antemano les doy la razón: la salsa es en verdad una música de malandros.

## Desengaño y sarcasmo en la utopía

Jardín y erial, muerte y renacimiento, materia y movimiento, anhelo y terror, la utopía parece inclinada a mostrarse en significados complementarios. Frente a la esperanza que da aliento al proyecto y la lucha, el desengaño. Amor, deseo, engaño y desengaño, son motivos presentes en la literatura y constituyen al mismo tiempo uno de los complejos emocionales centrales en el utopismo. Para expresarlo, los textos se apropian de los símbolos de la utopía para transformar sus esqueletos en experiencias significativas para los lectores. Así ocurre en una canción de salsa que, a sus casi cuarenta años sigue sonando con la amarga ferocidad de siempre en las radios y las fiestas de todo el Caribe.

En *Ana Milé*<sup>82</sup> un padre habla a su hija embarazada por un hombre que la enamoró y abandonó. La profunda amargura y amor del padre traslucen en un lenguaje de la calle el desengaño de quien denuncia, como tantas veces se ha hecho, la vanidad estéril del utopismo y abre al dolor los ojos de su hija para quien de ahora en más solo queda *un camino de piedra y filo*.

Sirva como advertencia: para entender el trasfondo de esta canción habremos de pasar por alto aquella juiciosa recomendación que propone Mumford y desviaremos nuestra singladura hacia las turbias aguas de la outopía, por lo que nos dejaremos seducir de momento por el sarcasmo de tantos, como Macaulay,

---

<sup>82</sup> VARELA MARTÍNEZ, Jairo (1985). *Ob. Cit.*

que afirmaba preferir un acre de tierra en Middlesex a todo un principado en Utopía. Y es que la ironía y el sarcasmo parecen ser las figuras retóricas predilectas de quienes disfrutan, como un placer culposo, de despescuezar a fuerza de malabarismos verbales a los cándidos defensores del utopismo.

Es fama que, desde su nacimiento, la palabra utopía cuenta con dos sentidos contrapuestos: eutopía o buen lugar y al mismo tiempo outopía –lugar que no existe. Puede que originalmente Moro solo quería hacer una jugada socarrona, una ligera burla a costa de sus lectores o incluso un guiño dirigido a un grupo de ellos, solo a aquellos que tuvieran la astucia necesaria para entender el doble sentido. Pero con el tiempo, este sentir irónico se constituyó en toda una forma de pensar lo utópico.

No hace mucho leí una pintada callejera que ponía algo como “Ni esperanza ni utopía. Acción política ya.” Inmune a cualquier sospecha de exceso retórico, en su austera desnudez el mensaje revela el corazón de la contrautopía –pensamiento que nos llama a tener los pies en la tierra y mantener la atención plena en el aquí y en el ahora, para poder afrontar los problemas concretos que nos agobian. *Más vale pájaro en mano*, dice el refrán. Sin pronunciarse sobre si el mundo anhelado sea bueno o malo, la contrautopía solo señala a la utopía de ser una falsa conciencia, una evasión, sarta de promesas de un ficticio mundo mejor más allá del mar, del espacio y del tiempo. De allí el amargo verso final de *Ana Milé*: “como en los cuentos de hadas todo quedó en nada”.

Contra la ficción evasiva surgen la política, la tecnología, el diseño y la planificación. Solo que en este caso, la amargura nace de entender las oportunidades perdidas, a causa de la ingenua creencia en esos cuentos de hada. La planificación se nos

muestra como un acto social, expresión de vida colectiva, discusión abierta y democrática: “lo que tú y yo planificamos, un futuro realizar”. Pero el contrabando de creencias, la falsa conciencia distrajo a la chica de su accionar político, truncando las posibilidades reales de crear un proyecto de vida para degradarlo a simple sueño. El padre le echa en cara a la chica que se dejó convencer, lo que convierte a la seducción en un símbolo de ideología o falsa conciencia. De allí que, perdida la posibilidad de una reconstrucción en el sentido que le da Mumford, para el aquí y para el futuro, se abre ante ella el símbolo del camino entendido como espacio de lucha incesante contra las fuerzas destructivas del contexto social. La canción entonces nos plantea que la acción política conlleva una atención y una respuesta a las oportunidades concretas, en un contexto histórico dinámico. La planificación, aunque se oriente al futuro, no puede perder de vista el presente concreto desde el cual la elaboran los actores sociales.

Pero perdura la esperanza, luz que orienta los pasos en ese *camino de piedra y filo*. La balanza tiene aquí una inmensa carga mítica y simbólica, pues nos devuelve a los remotos tiempos del Antiguo Egipto y al juicio de la Duat. La esperanza se reconoce entonces no sólo como anhelo de un mundo mejor, sino como sistema de valores, preceptos morales que guían a la joven en su búsqueda, paso a paso con los pies sobre la tierra, de una vida mejor.

El desengaño es una emoción que naturalmente se pliega a historias de amor y desamor. Como en este, de todos los admirables párrafos de Madame Bovary, el terrible:

A veces, no obstante, algún curioso se izaba para mirar por encima del seto del jardín; y divisaba, pasmado, a ese hombre de barba crecida, vestido

con ropa sórdida, hosco, y que lloraba en voz alta según andaba.<sup>83</sup>

Roto de desengaño, no tardará mucho Charles Bovary en encontrar la muerte asfixiado “como un adolescente bajo el agobio de los inconcretos efluvios amorosos que le henchían el corazón apenado”. Destructivo como pocas pasiones, solo puede trascender el desengaño quien logra superar el arduo camino que lleva a la aceptación y el perdón. Pero el grado de desfase entre realidad e imaginación que envuelve, en ocasiones es tal y despierta penas tan profundas que el doliente no será capaz siquiera de emprender ese camino.

Ray Bradbury, en *La tercera expedición* nos ofrece una perturbadora mirada sobre el significado del desengaño. En abril de 2000 –si creemos en la anticipada cronología de las *Crónicas Marcianas*<sup>84</sup>, de las cuales forma parte este cuento– una nave espacial terrícola llega a Marte. La tripulación descubre un lugar que recuerda a todos y a cada uno de los pueblos de donde provenían los astronautas. Las casas y calles reproducían el platónico Pueblo de Ohio o Kentucky. Con emoción los viajeros descubren que allí viven sus abuelos, novias y amigos fallecidos. A uno de ellos le esperaba el pastel de frutas de su infancia, oreándose en la ventana de la cocina, recién salido del horno. Pero luego entenderán que este cielo no es más que un simulacro, fantasmagoría mental que unos despiadados marcianos proyectaban en las mentes de

---

<sup>83</sup> FLAUBERT, Gustave (2014) *La señora Bovary*. Edición digital: Hofmiller. Parte 3. Cap. 11.

<sup>84</sup> BRADBURY, Ray (1976) *Crónicas Marcianas*. España: Minotauro-Edhasa.

los terrícolas, usando los más entrañables anhelos de éstos. Bradbury imagina un Marte en que la utopía celestial que nos libera de la muerte, la vejez, el dolor y la tristeza, luego deviene atroz y mortífera: el cielo, en ese cuento, es esperanza y desengaño.

La solitaria habitación de Charles Bovary nos transporta a los desolados corredores del Pruitt-Igoe, y su melancólico deambular en la profunda noche, junto a su pequeña hija por los predios del cementerio, subraya la vastedad indecible de su vacío interior. De modo inverso, la luminosa mañana marciana trasluce la sorda aprensión que siente quien camina por un escenario cinematográfico largo tiempo abandonado. Emma y Charles pagaron con la vida haber soñado dos utopías incompatibles. En ella, la de darse la gran vida en la París del esplendor burgués; para él, la utopía de un amor no correspondido. La utopía, para perdurar tiene que constituirse en un sentido y propósito de vida compartido, hasta convertirse en proyecto en común. Es a este desfase lo que el propio Charles, al encontrarse por azar con el amante de su esposa, llama “la fatalidad”. En *Madame Bovary* la realidad se impone a la utopía, para convertirla en desengaño, desamor y desesperanza. Una realidad que nos lleva al desenlace crudo e implacable de una hija, huérfana de ambos padres que acaba viviendo con una tía, quien la manda día a día a ganarse la vida en unas hilaturas de algodón.

Los trágicos colores con que Flaubert nos pinta el desengaño contrastan vivamente con los tonos irónicos y sarcásticos de otros textos outópicos y distópicos, como la despiadada *Modesta proposición*<sup>85</sup> de

---

<sup>85</sup> SWIFT, Jonathan (2005) *Una modesta proposición y otros*

Jonathan Swift, obra maestra de la crítica social y del humor negro. Quizás el modo apropiado para acercarse a este complejo texto sea empleando las categorías de materia, movimiento, tiempo y espacio que describen nuestro enfoque bajtiniano basado en el materialismo dialéctico.

Ante todo la materia –los rasgos del contexto relevantes al análisis. Irlanda tenía entonces una sociedad profundamente desigual, en la que se multiplicaba la miseria y que dominaba un estamento terrateniente, cuyas raíces se remontaban a la institución medieval del vasallaje. La desigualdad económica estaba asociada a las diferencias religiosas, pues los terratenientes eran protestantes, fieles a la monarquía inglesa, mientras que los campesinos y la naciente clase obrera eran predominantemente católicos. La *proposición* hace referencia indirecta a este entorno. Swift, sacerdote anglicano, pero contradictoriamente fiero defensor de los intereses del pueblo llano irlandés, lleva a sus últimas consecuencias el sistema de explotación y desigualdad imperante. Un siglo antes de Marx, Swift rescata el antiguo concepto romano de proletariado, es decir, del estamento social que, carente de propiedades, sólo produce hijos para la sociedad. El concepto desaparece durante la Edad Media, pero resurge en el siglo XVI para finalmente tomar su sentido actual luego de la Revolución Industrial. Desde tiempo atrás considerado un auténtico impresentable por la aristocracia británica, Swift había sido destinado al cargo de decano de la catedral de San Patricio en Dublín. Con un exiguo auditorio y gracias a ello, pudo dedicar sus años de madurez a escribir incesante y

---

*escritos.* Caracas: Monte Ávila.

metódicamente contra la inmisericorde explotación que padecía Irlanda. Su *Propuesta para el uso de universal de la manufactura irlandesa*, que apenas se atrevía a proponer que las materias primas irlandesas se usaran en el mismo país, en lugar de exportarse a Inglaterra, resultó tan irritante para las autoridades reales, que procesaron a su impresor.

Movimiento, espacio y tiempo. Frente al contexto político que he esbozado, surge el texto como retrato de un escenario posible. Sólo que ahora su genio, en lugar de sugerirle el conocido expediente de invertir por completo aquellos rasgos que juzga inicuos, inventa una solución alternativa que, de un solo zarpazo convierte a Swift en paladín de cuando menos dos géneros literarios. Del humor negro, el cual inaugura a juicio de André Breton, quien lo incluye en la antología del género que publica en 1940<sup>86</sup>, y de la distopía, ya que es con la hiperbólica extrapolación de ciertas lógicas —en este caso del capital— como este género ha alcanzado sus más altas cotas creativas. De haber imaginado una sociedad donde no existe la desigualdad ni la explotación, Swift hubiera repetido el molde ya hartamente conocido con que desde 1516 se modelan las sociedades utópicas. Si las hubiera denunciado, habría creado un tratado, o menos aún, un panfleto político. Pero toma una decisión inesperada y subversiva: simula que esa desigualdad y esa explotación no sólo son deseables, sino que deben profundizarse y llevarse a sus últimas consecuencias. De esa manera donde el terrateniente, como es sabido, despoja al campesino de su labor, ahora podrá hacer a su antojo cuanto quiera incluso

---

<sup>86</sup> BRETON, André (1991) *Antología del humor negro*. España: Anagrama.

con sus hijos, hasta devorarlos.

Adapta ahora a una parodia de tratado político el recurso narrativo que tan bien había empleado en sus *Viajes de Gulliver*, y que se resume en exponer con frialdad los hechos más insólitos. De modo que empleando la lógica capitalista como un inversionista la hoja de cálculo, enumera las ventajas de usar a las mujeres como ganado para la reproducción de niños destinados a ser comidos en banquetes y restaurantes de lujo para los ricos terratenientes.

Concedo que esta comida será un poco costosa y por eso muy apropiada para hacendados ricos, quienes, puesto que ya les han devorado la mayor parte a sus padres, parecen tener el mejor título sobre sus hijos.<sup>87</sup>

Además su ataque se agudiza gracias a una serie de demoledores sarcasmos, en los que presenta como salvajismo el asesinato de niños, cuando él mismo lo está proponiendo.

Hay, asimismo, otra ventaja en mi esquema, pues va a impedir esos abortos voluntarios, y aquella horrible práctica de mujeres que asesinan a sus hijos bastardos ¡ay! tan frecuente entre nosotros, sacrificando a los pobres bebés inocentes, sospecho, más por evitar el gasto que la vergüenza, cosa que movería a lágrimas y lástima al pecho más cruel e inhumano.

---

<sup>87</sup> SWIFT, Jonathan. Ob cit.

Inversamente, recomienda a las madres que cuiden a sus hijos y los amamenten, para que estén “rozagantes y gordos para una buena mesa”, y sugiere aprovechar la piel para fabricar guantes de dama y botas para caballeros finos.

No más de doce páginas tiene este destilado de amargura y risa feroz, que anticipa en siglos las más abyectas consecuencias de la explotación de los seres humanos en el marco de un sistema económico que se burla del derecho a la vida, porque sabe que puede disponer de ella a gusto. Ryonosuke Akutagawa en su breve cuento *Kappa*<sup>88</sup> nos presenta una variante del mismo tema distópico. En un mundo donde se han extinto todos los animales y la automatización ha alcanzado el mayor desarrollo imaginable, cada mes pierden su empleo más de sesenta mil obreros. El personaje principal, sorprendido de este hecho, le pregunta a un ingeniero a cargo de las operaciones de una fábrica por qué no ocurren protestas obreras ni huelgas. “Se los comen”, responde el ingeniero, y continúa: “No pueden hacer nada aunque protesten (...) tenemos la Ley de Matanzas de Obreros (...) que les ahorra la molestia de morir de hambre o suicidarse”. El ingeniero culmina su alegato preguntando “¿acaso en su país las mujeres de la clase baja no se convierten en prostitutas? Es puro sentimentalismo eso de indignarse por la costumbre de comer la carne de los obreros”.

Swift amplía esa despiadada lógica hasta crear todo un plan de inversiones que incluye mataderos en Dublín y considera como un posible refinamiento,

---

<sup>88</sup> AKUTAGAWA, Ryonosuke (s.f.) *Kappa*. En línea. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/kappa/>

que luego por razones de rentabilidad descarta, el uso de muchachos y doncellas de entre doce y catorce años como piezas de caza, en lugar de los ya extintos ciervos. Según ONU, el mercado mundial de trata de personas alcanza unos treinta y dos mil millones de dólares anuales, de los que la mitad se genera en países industrializados, principal destino de las víctimas. El tráfico de esta clase de semovientes se realiza ante todo con propósitos de esclavitud, explotación sexual, reproducción o extracción de órganos. La más reciente e inútil alharaca se encendió con la revelación de la ya famosa isla propiedad de Jeffrey Epstein, donde se traficaba, cazaba y violaba niñas para disfrute de los nuevos terratenientes globalizados. De igual manera, el conmovedor filme *Sonido de Libertad*<sup>89</sup>, nos muestra el funcionamiento de las redes globales de trata de personas, a partir de la heroica historia real de un investigador que logra rescatar a una pequeña hondureña secuestrada en Colombia. Se ignora cuántas de estas distopías de la impunidad y perversos jardines del edén existirán en el mundo, pero podemos anticipar que seguirán existiendo en tanto la vida humana siga constituyendo una mercancía. Akutagawa y Swift, bien podrían decir: ¿de qué se quejan?

---

<sup>89</sup> MONTEVERDE, Alejandro (2023) *Sonido de Libertad*. EEUU: Santa Fe Filmes

# Capitulación

No hubiera podido culminar este ensayo sin recapitular este breve pero intencionalmente diverso recorrido por los símbolos que motivan y dan forma al utopismo. Y sin embargo y a riesgo de incurrir en retruécano, más que una recapitulación solo puedo en este momento ofrecer mi capitulación. El texto nació de uno de esos momentos en que se abre una puerta y se descubre un mundo. Esa puerta fue *Utopía* de Tomás Moro. La historia y sus inagotables posibilidades me deslumbró. Comprendí al instante que no me encontraba ante una novela de sentido político cerrada en sí misma, sino más bien ante una diminuta célula de un vasto organismo del cual yo mismo formaba parte, que alimentaba mi temperamento y me recordaba a mis mayores, todos utopistas a destiempo y siempre tan fuera de lugar en el mundo. Recordé la insistencia de mi abuelo cuando en mi niñez me advertía que estudiara los semiconductores siguiendo un libro ruso que había publicado la editorial Mir y también cuántas veces me habló de hidroponía y del big bang y comprendí que la utopía permeaba cada idea que explicaba, tan cargadas de sentido cosmogónico. Cósmico y telúrico fueron siempre dos palabras que dieron forma a su aliento. Cómica es la utopía que nos viene y nos lleva al mito y telúrica es la comprensión de que sólo pisando la tierra podremos condensar esos anhelos para bien de todos.

Pensé con ingenuidad que hacía falta una historia y una teoría de la utopía, sin saber que se ha escrito incontables veces y que muchos antes de mí, como muchos lo harán después, intentaron entender como es el intrincado sistema de engranajes imaginarios que la hacen funcionar y perdurar en las mentes y los

corazones de todos desde siempre. A medida que leía utopías y textos críticos comprendí que después de todo, una utopía es un texto y aunque conseguí ofrecer una mirada bajtiniana y materialista del utopismo, no pierdo de vista que es inasible, fluido como un éter tornasolado que impregna cada acción de deseo, de amor y de desengaño. Comprendo ahora que la utopía es pervasiva y crece en incesantes dendritas invisibles que se entretajan y nutren el pensamiento y la acción. Por eso quedan pendientes tantas preguntas y posibilidades. He cometido una imperdonable injusticia al no dedicar un capítulo a la mujer en la utopía, a la fuerza femenina que nos contempla desde el fondo de los tiempos, desde la edad de las cavernas cuando apenas nos estábamos escindiendo y vivíamos aún en la casi inmortalidad de ser todavía especie. Queda pendiente hacer una apreciación del utopismo en los grandes maestros de la ciencia ficción, de Stanislav Lem a Ursula Le Guin. Indagué en vano tratando de rastrear textos mitológicos americanos y africanos; sé que en ellos nos aguardan espléndidos hallazgos, pero en tanto no contemos con una maquinaria institucional y de divulgación digital de nuestras identidades y tradiciones orales y escritas, será inevitable que en cualquier estudio sobre utopía predomine el universo eurasiático. Queda también pendiente un catálogo de imágenes comentadas que complementen, en un lenguaje eminentemente visual, los conceptos que aquí apenas se esbozan. Espero que el capítulo primero de este ensayo pueda ser de provecho para investigadores que quieran desarrollar sistemas de clasificación de la utopía, así como estudios críticos de textos concretos. Por supuesto, querría abordar el utopismo en la literatura latinoamericana. Tiempo atrás fuimos la utopía de los otros, pero ¿qué de nuestros anhelos y de nuestra resistencia? Hay tanto por explorar y desarrollar, pero ahora que rondo la página cien de este texto, concebido desde el principio

como un breve ensayo, entiendo que esos caminos tendrán que ser transitados en otro momento, quizás por otros.

Las posibilidades son incontables. Por eso al día de hoy me declaro vencido por el vibrante centelleo de las facetas de este radical antropológico que descubrí entonces y ante el que, recapitulando toda la experiencia que me ha deparado, solo puedo ofrecer mi más enamorada capitulación.



# Índice

Introducción.....	7
Una poética de lo utópico.....	13
Una utopía es un texto .....	13
Materia y movimiento, texto y contexto.....	24
Dialogicidad y respuesta.....	32
El inconsciente místico del espacio en la utopía	43
De la voz a la forma.....	43
Muerte y renacimiento.....	49
El jardín y la gema.....	60
Los dos rostros del erial .....	71
Las piedras del camino .....	79
Atavismo y utopía en <i>Blade Runner</i> .....	91
Las claves utópicas de <i>Mi Jaragual</i> .....	99
Desengaño y sarcasmo en la utopía.....	109
Capitulación.....	119
Índice.....	123