



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Alonso, María Nieves; Blum, Andrea; Cerda, Kristov; Cid, Juan; Oelker, Dieter; Sánchez, Marcelo;
Triviños, Gilberto; Villavicencio, Manuel

"Donde nadie ha estado todavía": Utopía, retórica, esperanza

Atenea, núm. 491, primer semestre, 2005, pp. 29-56

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849104>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“DONDE NADIE HA ESTADO TODAVÍA”: UTOPIA, RETÓRICA, ESPERANZA*

MARÍA NIEVES ALONSO, ANDREA BLUM, KRISTOV CERDA,
JUAN CID, DIETER OELKER, MARCELO SANCHEZ,
GILBERTO TRIVIÑOS Y MANUEL VILLAVICENCIO**

RESUMEN

Estudio de las relaciones entre la utopía, la distopía, la verdad y la retórica. La exploración crítica del repertorio de las figuras literarias de la superación humana de las fronteras (Bloch) hace visible lo silenciado, lo oculto por la reflexión moderna sobre la utopía: la significación revulsiva de la mujer en la historia del pensamiento y la imaginación de lo que no existe todavía en ninguna parte. Prometeo, Ulises, Don Quijote, Don Juan o Fausto, pero también Lisistrata, Antígona, Guacolda, Dido, Penélope o la fantasma loca.

Palabras claves: Utopía, distopía, retórica, esperanza, literatura.

ABSTRACT

This is a study of the relationships between utopia, distopia, truth and rhetoric. The critical exploration of the repertory of literary figures of the human overcoming of borders (Bloch) makes visible what is silenced and hidden by modern reflection on utopia: the revulsive signification of woman in the history of thought and imagination of what does not yet exist anywhere. Prometheus, Ulyses, Don Quixote, Don Juan or Faust but also Lysistrata, Antigone, Guacolda, Dido, Penelope or the crazed phantom.

Keywords: Utopia, distopia, rhetoric, hope, literature.

Recibido: 25.02.2005. Aprobado: 23.04.2005.

*Investigación realizada dentro del marco del Proyecto MECESUP UCO 0203, "Fortalecimiento de la calidad y la innovación en la formación de doctores en literatura latinoamericana".

**Los autores de este artículo integran el Grupo de Investigación "Nuevas lecturas de los textos clásicos latinoamericanos" del Proyecto MECESUP UCO 0203 y el Grupo de Investigación 03.F2.06 de la Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción. La coordinadora general de dichos grupos es la Dra. María Nieves Alonso (malonso@udec.cl).

Es difícil una filosofía que nos libre de la tiranía del futuro al par que nos lo haga asequible; es difícil, pero es indispensable.

MARÍA ZAMBRANO

UTOPIA Y DISTOPIA

LA PALABRA ‘utopía’ la utiliza por primera vez Tomás Moro en su obra *De optima republicae statu, doque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus* (*Sobre el mejor estado y la nueva isla Utopía, librito verdaderamente dorado, no menos festivo que provechoso*), escrita entre 1515 y 1516. Para crearla combina el prefijo griego ‘ou’ que significa *negación* –prefijo al cual le da la forma latina ‘u’– con el término griego ‘topos’ que denota *lugar*. ‘Utopía’ significa, en consecuencia, un ‘no lugar’, ‘lugar que no existe’, ‘un lugar de ninguna parte’. La homofonía entre ‘ou(u)topía’ y ‘eutopía’ cuyo prefijo ‘eu’ significa una amplia gama de atributos positivos como, por ejemplo, *próspero*, *ideal*, *óptimo*, permite sugerir, conjuntamente, que el *lugar feliz* se halla en *ninguna parte*.

El antónimo de la palabra ‘utopía’, ‘distopía’, también se construye a partir del griego mediante la unión del prefijo ‘dys’ que denota algo *malo*, *penoso*, *difícil*, y que, por eso, se opone al antes mencionado prefijo ‘eu’, con la palabra ‘topos’, *lugar*. ‘Distopía’ significa, entonces, un *lugar aciago* al cual se le asocia, por la fuerza de su antónimo ‘utopía’, la idea de *inexistencia*, de *irrealidad*. Esta relación y contraste entre los términos explica que a menudo se sustituya la palabra ‘distopía’ por ‘antiutopía’ o por las expresiones ‘utopía negativa’, ‘utopía negra’ o ‘utopía de advertencia’, aunque en este último caso para destacar su función.

El nombre *utopía* se utiliza tanto para referirse a la *obra de Moro* como al *género literario* concebido a partir de ella. Consecuentemente, “la utopía es la descripción literaria individuada de una sociedad imaginaria, organizada sobre la base de una crítica subyacente a la realidad real” (Cioranescu 1972: 22). Sin embargo, como expresión de una *intención utópica*, es decir, de “la negación crítica de la época en nombre de un futuro feliz, que puede ser imaginado de las más diversas maneras” (Neusüss 1968: 32), la utopía también puede ser entendida como la *proyección dialéctica* de la historia del hombre hacia un futuro concebido cada vez como el rechazo del presente. Claro está que en esta concepción de la utopía interesa, antes que el desarrollo de la imagen de un mundo mejor, la percepción crítica a la vez que esperanzada de la realidad existente.

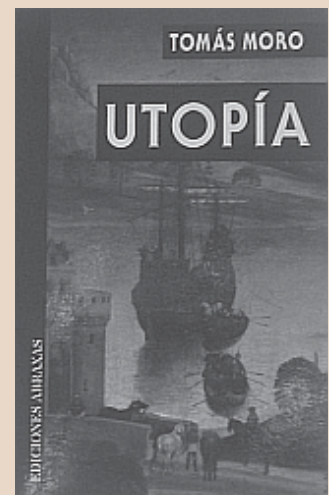
En el concepto de *utopía* se fusionan, indisolublemente, la imaginación con la crítica, como manifestación de un profundo desacuerdo con la socie-

dad en torno conjuntamente con la exposición de una “visión alternativa” de su actual conformación. Esta “contraimagen crítica de la realidad vigente” (Aínsa 1999: 18 y 32, respectivamente) se construye conforme al *método utópico* a partir de una hipótesis tanto explicativa como correctiva de las falencias observadas en la sociedad. El mundo feliz imaginado y descrito en la utopía surge a partir de esta hipótesis, supuesto imaginario que se despliega con máxima amplitud y detalle en la ficción.

La *distopía* comparte con la utopía las dimensiones imaginativa y crítica. Sin embargo, mientras que ésta formula una hipótesis para comprender y rectificar los desaciertos que observa en la sociedad, aquélla cuenta, “aislando un rasgo o un signo siniestro de nuestro propio presente (...), la historia de algún desastre inminente esperado por nosotros” (Jameson 1995: 25). Por consiguiente, la distopía explicita y desarrolla hasta sus últimas consecuencias las propensiones aterradoras que actúan en el mundo entorno. En la medida en que estas tendencias tienen su origen en la utopía convertida en programa de acción, la distopía se constituye en la advertencia contra el devenir antiutópico de las utopías una vez instaladas en la realidad. Sin embargo, como visión anticipante y preventiva de una futura sociedad de pesadilla, la distopía es concebida en el impulso de la intención utópica, por cuanto ésta “se concreta con mayor precisión (...) en la negación de lo que no quiere” (Neusüss 1971: 25).

La diferencia fundamental entre *utopía* y *distopía* radica en que esta última se construye en torno al concepto de *alteridad*. Ella se desarrolla a partir del residuo que deja todo esfuerzo por reducir el otro “inasimilable, incomprensible e incluso impensable”, al prójimo “que es diferente de mí, pero al que, sin embargo, puedo comprender, ver y asimilar” (Baudrillard y Guillaume 2000: 12). Porque a diferencia de la *Utopía* de Moro, que es el relato de la *normalización* del otro, las novelas de Zamiatin, Huxley y Orwell narran su rebeldía y resistencia al sometimiento y la subyugación. En otras palabras, “en el otro se esconde una alteridad ingobernable, amenazante, explosiva; aquello que ha sido embalsamado o normalizado puede despertar en cualquier momento” (Baudrillard y Guillaume 2000: 16). La utopía es la descripción de un mundo cuya felicidad resulta de la reducción del otro, la distopía, por el contrario, es el relato del “retorno efectivo o la simple presencia de esa inquietante alteridad” (Baudrillard y Guillaume 2000: 16) en un mundo concebido en función de su supresión.

La hipótesis en torno a la cual se construye la *Utopía* de Moro es “la vida y el patrimonio en común” (Moro 2001: 172), comprendida como fundamento y garante de una estructura social igualitaria. Surge esta hipótesis como respuesta explicativa y correctiva de las múltiples injusticias que marcan a la sociedad renacentista, explícitamente señaladas por Moro en el primer libro de su obra. El desarrollo de la hipótesis realizado en el segundo





A. Huxley



libro lleva a la construcción de un mundo justo, próspero y equitativo, pero en el cual se suprime la singularidad individual a cambio de la felicidad colectiva. En el universo de Moro, uniforme, sin privacidad y estrictamente reglamentado, no hay lugar para los sueños, anhelos y propósitos individuales, es decir, no hay cabida para la diferencia, para el otro en su alteridad radical, sino sólo para lo conforme e idéntico a la totalidad. Sin embargo, esta intolerancia parece compensada por la dignidad que le confiere a los individuos su participación en el desarrollo de un proyecto ético depositado en la comunidad –proyecto en el cual la felicidad de todos absorbe a la felicidad individual.

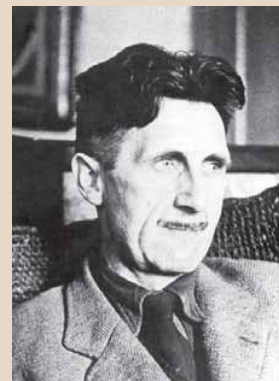
Las distopías fundacionales –*Nosotros* de Zamiatin, *Un mundo feliz* de Huxley y *1984* de Orwell¹ se desarrollan en función de determinadas tendencias percibidas en la realidad, que en su resultado, imaginariamente anticipadas y signadas por el espanto, evocan las consecuencias antiutópicas de las utopías disciplinantes cuyo paradigma lejano lo aporta la *Utopía* de Moro. Es así como

–Jevgeny Zamiatin observa en su entorno definido por la Revolución Rusa y su proyecto igualitario, un creciente predominio de la *razón tecnócrata* concebida como único medio capaz de transformar el mundo y llevar a la comunidad dicha, bienestar y felicidad. Efectivamente, el Estado Unico de la novela *Nosotros* vence gracias a esa herramienta al hambre y logra satisfacer las necesidades básicas de sus habitantes en el ámbito de lo material. Sin embargo, a cambio destruye todo impulso irracional incontrolable cuya expresión paradigmática es la pasión erótica “que hace surgir cruelmente la alteridad radical” (Baudrillard y Guillaume 2000: 16), y elimina, rigurosamente, todo vestigio de privacidad. En otras palabras, se alcanza el bienestar para la comunidad gracias a la anulación de los individuos –“cada uno de nosotros es uno de muchos” (p. 10)– y a todo aquello que signifique diferencia, enigma, disensión. Es por eso que las casas son transparentes, la reglamentación de alcance total y la oposición motivo de tortura y aniquilamiento en la máquina del *Benefactor*, el presidente ritual –e indefinidamente reelegido del Estado Unico. La novela culmina cuando al protagonista, el ingeniero *D 503*, lo “salvan” del despertar de su conciencia crítica y le imponen, violentamente, “el aprendizaje de la felicidad” (p. 153). Se le cura extirpándole “una astilla, la fantasía” (p. 211) de su cerebro, y

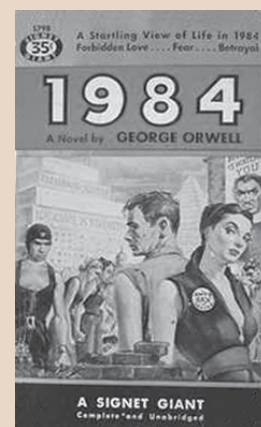
¹ Citamos según las ediciones siguientes: Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*. Barcelona, Plaza Janés, 1999; Zamiatin, Jevgeny, *Nosotros*, en la versión alemana, Zamiatin, Jewgenij, *Wir*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2000 (la traducción de las citas es de nuestra responsabilidad); y Orwell, George, *1984*. Santiago, Ediciones Cerro Huelén, Ediciones Cerro Manquehue, 2002.

con ello, definitivamente, todo proyecto de desarrollo individual y libertario, concebido en oposición al Estado Único y la dimensión totalitaria de su autoridad.

- Aldous Huxley –y también George Orwell– comparten con Zamiatin esta visión de un Estado totalitario, opuesto a un individuo condenado a la insignificancia, enfrentamiento del individuo singular “que reclama para sí un yo independiente y una conciencia autónoma, y el Estado omnipresente y todopoderoso” (Richert 2001: 125). Esta percepción y la pesadilla que siente Huxley ante las posibilidades implícitas en el *progreso científico-tecnológico*, lo llevan a concebir en su novela *Un mundo feliz* un Estado Mundial que –a diferencia del Estado Único de Zamiatin– impone sus propósitos a través del condicionamiento, la manipulación y programación genética de los individuos, antes que por la violencia y el terror. El resultado es la creación de una realidad social definitivamente estable conformada por “gente que tiene lo que desea y nunca desea lo que no puede obtener” (p. 220). Pero para alcanzar esta situación se debe renunciar una vez más a la singularidad individual, y todos los que “por una razón u otra, han adquirido excesiva conciencia de su propio yo” (p. 225) son marginados de la comunidad. El bienestar físico y material se paga con sustancia humana –pasión, conciencia crítica y fantasía–, con “la libertad de ser feliz... de otra manera y no a la manera de todos” (p. 103).
- George Orwell crea su novela *1984* en torno al supuesto conforme al cual “el poder no es un medio sino un fin” (p. 210), que le permite comprender el funcionamiento de los estados totalitarios de la época –la Alemania nazi y la Rusia Soviética– a la vez que imaginar en todas sus consecuencias el mundo de terror que se estaba configurando. Es la visión de una sociedad vigilada por la mirada del *Gran Hermano* y la Policía de Pensamiento, en la cual el Partido tiene el monopolio de la verdad –“la historia era un palimpsesto, borrado y reescrito cuantas veces fuese necesario” (p. 38)– y permanentemente redefine lo que se debe tener por realidad. Por consiguiente, es el recuerdo y la voluntad de fijarlo en la memoria lo que lleva a *Winston*, el protagonista de la novela, a tomar conciencia de sí mismo y a distanciarse críticamente de su entorno. Su encuentro con *Julia* –pasión y amor– consolida el propósito de “construir un mundo secreto donde podría elegir su propia vida” (p. 113). Ambos buscan contacto con la resistencia que resulta ser una creación del propio Partido, expresión del terror que de esta manera “atomiza a la sociedad para privarla de todo poder, lo cual logra esencialmente gracias a la omnipresencia del denunciante” (Arendt 1996: 56). Son llevados al Ministerio del Amor, y en el horror de la tortura física y mental –aprendizaje, comprensión y aceptación– terminan por renunciar a su voluntad de ser otro. Regresan y se reintegran con “el alma blanca como la nieve” pero con la certeza de haber “triunfado sobre sí mismo”, sobre su radical alteridad. Ya no hay lugar para la memo-



G. Orwell



ria, la pasión erótica, la vida propia. *Winston* “amaba al *Gran Hermano*” (p. 239).

El mito del paraíso y la esperanza milenaria “que no conviene divorciar en ningún momento del Apocalipsis” (Manuel, F.E. y Manuel, F.P. 1984: I, 56), están en la base del discurso utópico. Bien puede decirse, por eso, que este discurso es expresión tanto de la imaginación paradisíaca como de la catastrófica a través de cuyas visiones trasluce el reino feliz de los mil años.

Consecuentemente –en palabras de F.E. y F.P. Manuel– “si en el fondo de toda utopía late una antiutopía (...) también se puede decir inversamente que en el fondo de toda distopía late una secreta utopía” (1984: I, 20). Ambas son expresiones de un mismo anhelo de felicidad que puede expresarse como evocación de las tendencias siniestras en nuestro mundo entorno o como proyección de una imagen alternativa y deseable de la realidad. Pero el predominio de una de estas expresiones no deshace a la otra, de manera que en cada una de las distopías que recordamos sueña el protagonista con lo que en 1984 denomina el *País Dorado*. Y de la misma manera encontramos en la *Utopía* de Moro no sólo el permanente recuerdo de los abusos, excesos y arbitrariedades que suceden en la realidad de la época, sino también, en la normalización del otro, el nuevo germen distópico. Es que ambas manifestaciones son tan sólo momentos en la dialéctica del devenir humano, ya presente en la culebra que se enrosca en el mito del paraíso o en el Apocalipsis que alberga la dicha milenaria.

Sin embargo, más allá de la fuerte conexión existente entre utopía y distopía –relación constitutiva de la intención utópica y por ende anterior a su separación– es necesario observar la diferencia genérica que las define. “La distopía (...) es siempre una novela, con una trama y personajes que por lo general acaban en una huida fallida o en una insurrección fracasada y un final infeliz (que tal vez se extienda ante nosotros eternamente) (Jameson 1995: 25). Por el contrario, la utopía se caracteriza porque en ella la descripción termina por desplazar a la narración –“indigencia novelesca” (Trousseau 1998: 31) que se manifiesta en la falta de los procesos de transformación que se articulan a través de los personajes y sus acciones. La absorción del tiempo por el espacio es en esas novelas el efecto necesario del predominio sin contrapeso de la descripción. “El texto utópico no cuenta de ninguna manera una historia: más bien busca describir un mecanismo o un tipo de máquina que suministre los planos del modo en que se construyen el bien o la sociedad perfecta; erige un modelo sobre la base de éste o de aquel conocimiento implícito” (Jameson 1995: 26).

Es fácil observar estas características en la obra de Moro. Efectivamente, *Hytlodeo*, el narrador-testigo del segundo libro, se limita a describir lo que ha visto en *Utopía* para de esta manera cumplir con su objetivo de presentar el modelo de una sociedad ideal. Sin embargo, desde un punto de vista no-

velesco, los habitantes de la isla no son sino personajes planos, anulados por la inmovilidad de las estructuras vigentes en la comunidad, y sus acciones parecen obedecer al único propósito de lograr permanentemente lo mismo, por cuanto no se admite nada que pueda transformar esa realidad. Es por eso que el narrador apenas menciona el pasado remoto de la isla, sugiriendo con ello que no importan el origen y los procesos que llevaron al estado actual de *Utopía*, sino tan sólo la definitiva perfección alcanzada en un presente interminable, que es pasado y futuro porque no está sujeto al devenir. “La utopía es radicalmente ahistórica”, por cuanto es ajena a “nuestra única e intensa experiencia de la fusión de tiempo y acontecimiento, de temporalidad y acción” (Jameson 1995: 27), de la historia como libertad: elección, fracaso y éxito.

Por cierto que en la novela distópica cambia sustancialmente la situación antes descrita. La clave para comprender la diferencia la aporta el personaje protagonista desde cuyo punto de vista se narra la historia de su vida en la utopía a partir del momento en que toma conciencia de su diferencia en un mundo cuya igualdad comprende como el resultado de una imposición. El resultado de ello es un personaje complejo, diferente de los otros y cada vez más distante de su realidad entorno. Su esfuerzo por realizar su singularidad aumenta la distancia y agudiza la conciencia que no tiene lugar en el mundo estático y coercitivo que lo rodea. A consecuencia de ello, el héroe de la distopía se vuelve críticamente contra la utopía llevada a la realidad, la cuestiona, busca cambiarla, entra en conflicto con ese mundo que se postula como perfecto, estable y permanente y termina sucumbiendo ante la violencia de su poder. Gracias a este enfrentamiento del protagonista, de su conciencia crítica expresada en un proyecto de realización personal y la realidad utópica, normalizada y represiva, la distopía se convierte en una narración que articula acciones y personajes, que supera la indigencia de la utopía valiéndose del principio novelesco de la transformación.

Originariamente, la distopía ha significado, en relación con la utopía, “soñar en sentido opuesto: saber crear un devenir menor” (Deleuze y Guattari 1978: 44). Porque si la utopía es la descripción de un mundo cuya felicidad resulta de la anulación del otro, la distopía se desarrolla a partir del residuo que deja su supresión. Por eso, el protagonista de la distopía es un “traidor al mundo de las significaciones dominantes y del orden establecido” (Deleuze y Parnet 1997: 51). En el género utópico, la distopía es literatura menor, pues siempre busca escaparse de las significaciones definitivas y únicas. Pero este devenir no es sino expresión de la intención utópica signada por lo que Deleuze y Guattari denominan *anómalo* por cuanto “está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad, forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre” (1978: 52). Por eso la utopía se transforma en antiutopía cuando se la comprende como un programa, cuando deja de constituirse en fun-



T. Moro



R. Musil



ción de la intención utópica como un *ser-entre* lo permanente y lo fugaz, cuando instituye la norma y excluye la trasgresión.

Consecuentemente, desde la advertencia distópica y la complacencia utópica es necesario rearticular la intención utópica como resistencia hacia toda acomodación a las relaciones de poder dominantes e institucionalizadas. “El universo se ha convertido en un universo de fuerzas y relaciones de fuerza”, escribe Baudrillard, y de lo que se trata es organizarlo “en torno a las relaciones de seducción”, es decir, transformarlo en un universo regulado “por un intento respectivo de seducción” (1998: 166). Ante la subyugación del hombre por las estructuras de poder, surge la intención utópica como la expresión del anhelo de un mundo en el cual las alteridades no se reducen sino se constituyen unas para otras en sujetos reversibles de seducción.

Las utopías son –aunque no las únicas– manifestaciones del *pensamiento utópico* cuyo fundamento lo aporta el *sentido de posibilidad* del que nos habla Musil en su novela *El hombre sin atributos*, y que define como un “sentido para la realidad de lo posible”, para la “realidad de lo no nacido aún”. No obstante, “es la realidad la que alberga lo posible”, posibilidad que sólo se evidencia cuando alguien la descubre y le “confiere sentido y destinación”, para lo cual se la deberá enfrentar como “una invención, como una tarea por cumplir” (1968: 16 ss.). El pensamiento utópico se constituye en el deseo de un mundo real diferente, asociado a la identificación de las razones que explican la insatisfacción que produce, las alternativas que disimula y la concepción apenas bosquejada de una nueva realidad. A diferencia de ello, la utopía es la propuesta concreta del modelo de un mundo alternativo, detalladamente desarrollado, en el cual se sustituye la disposición concreta de las relaciones que definen la estructura de la realidad presente por otra que corrige las deficiencias que se habían identificado en el entorno actual. La transformación de las sociedades, los nuevos recursos disponibles –piénsese en los avances científico-tecnológicos, en sus oportunidades y amenazas–, la diversidad de los diagnósticos y la pluralidad de las alternativas propuestas explican la variedad de las utopías desarrolladas a través de la historia.

El *pensamiento utópico* estudia la realidad presente desde el punto de vista, por una parte, de sus vacíos y deficiencias y, por otra, de sus posibilidades para señalar “que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor” (Cortázar, 1966, cp. 17). Consecuentemente, tiene su *origen* en nuestro anhelo –esperanza y voluntad– de transformar la realidad en función de nuestros sueños y proyectos de felicidad. Su *naturaleza* es eminentemente crítica e imaginativa, por cuanto no se satisface con la pura detección de vicios, falencias y desatinos, sino que se actualiza en la concepción de alternativas –*posibles* si pensadas en consonancia con la “tendencia-latencia” (Bloch 1980: 101) inherente a la realidad o puramente *fantásticas* cuando carecen de este arraigo y referencia– pero que siempre nos llevan más allá del aquí y ahora insatisfactorio. Por eso, la *función* del pensa-

miento utópico es –en palabras de Paul Tillich (en Manuel 1982: 351)– “abrir posibilidades”, es decir, mantener vivo el deseo y la voluntad creativa, la capacidad de pensar a la realidad y a sí mismo diferentes y de proyectarlos a un posible ilimitado, más allá de toda sumisión a lo que Cioran denomina “la esclerosis de la rutina” 1998: 117). En su condición de impulso creativo, renovador, el pensamiento utópico opone permanentemente lo posible a lo real y se proyecta más allá de la realidad presente, hacia el *País Dorado* con el que sueña el protagonista de la novela distópica *1984*. Ante toda realidad que se presenta como inmutable, definitiva, inevitable, el pensamiento utópico impulsa el cambio, por cuanto sus cinco raíces más profundas, la *crítica*, la *imaginación*, el *sentido de posibilidad*, la *esperanza* y la *rebeldía*, se constituyen en un incesante llamado a percibir la realidad desde la perspectiva de sus potencialidades, de las oportunidades ignoradas o desaprovechadas, a encontrar en el presente la latencia de “algo que a todos nos ha brillado ante los ojos en la infancia, pero donde nadie ha estado todavía: patria” (Bloch, en VV.AA., 1993:16).



E. Bloch

RETORICA Y VERDAD DE LA UTOPIA

Como es sabido, el humanismo renacentista fue un gran intento por rehabilitar el saber de las letras clásicas en el contexto de la cristiandad occidental, que hubo de legitimarse –por lo tanto– frente a una escolástica todavía gravitante como ante otras formas de saber discursivo, como el derecho y una incipiente historia. En tal predicamento, los escritores humanistas se ven conducidos a una concepción de la creación literaria que subordina los aspectos exclusivamente estéticos a la necesidad didáctica de instruir a sus lectores, puesto que la finalidad última de las *litterae* es contribuir al cultivo de la humanidad (Neilson 1973: 59). La ficción narrativa se encuentra así sometida a la doble exigencia de constituirse en un texto cuya calidad literaria pueda ser medida por el paradigma de los autores greco-latinos y de servir como vehículo apropiado para la transmisión de aquella constelación de ideas filosóficas, morales o políticas que los humanistas designan con el nombre genérico de sabiduría. El texto utópico se halla en su origen larvado por esta doble función, tanto más cuanto se trata de un género nuevo que, no obstante poseer antecedentes más o menos prestigiados, debe ser capaz de responder con más fuerza a la pregunta por su legitimidad. Ello se realiza, a su vez, como pretendemos mostrar, a través de una singular estrategia retórica que le permitirá movilizar los lugares de la verdad y la ficción en un juego que a la larga hará estallar la tensión del texto utópico en dirección ya de la argumentación teórica, ya de la ficción pura.

Según se ha establecido, Moro escribe su *Utopía* como un complemento o continuación del *Elogio* erasmiano, de modo que ambos textos habrían de

formar un díptico cuyo postulado básico es la crítica de la cultura como imperio de la insensatez que no deja lugar para la sabiduría. El no-lugar donde se instala el reino de utopía es esta ausencia de la sabiduría en el reino de la realidad (Hugues 1999:15 ss.). El tono crítico que se despliega en el Libro I de la obra vendría a ser la faz severa de la ironía erasmiana pues, en lugar de la locura, el discurso utópico sería el de la propia sabiduría. En este mismo libro, ante la posibilidad de que Hitlodeo –siguiendo la recomendación platónica– compartiese su conocimiento en la corte para la mejora del gobierno y concluyéndose que aquello no sería más que un discurso ante un auditorio de sordos, el personaje Moro recomienda una estrategia indirecta, más política, que consiste en representar el papel asignado mientras se va modificando subrepticia y progresivamente la percepción del auditorio, a lo que Hitlodeo responde oponiendo la autoridad moral de la pura verdad (Moro *et al.* 1956: 27-34). En este debate se explicita la estrategia del propio texto que, en la medida que escamotea la enunciación directa de los males que se ha de criticar, embozándola en la incertidumbre de la forma dialógica primero y luego en la descripción de una sociedad que es punto por punto opuesta a la sociedad real, parece jugar el juego literario de la alusión; pero, en tanto ese juego se inserta a su vez en un contexto aparentemente extratextual que lo propone como discurso verdadero, el que a su vez se apoya –como veremos– en una figura retórica cuya función principal es mediar persuasivamente entre la realidad mundana y la realidad del texto, parece obtener su legitimidad en último término de esta autoridad de la verdad, que ya no es patrimonio de la ficción literaria sino de cierto saber que en la obra se denomina “filosofía”.

Consideremos esto último a partir de las Cartas de Moro a Pedro Egidio, que hacen de Prólogo y Epílogo a la *Utopía*:

Avergüénzome, queridísimo Pedro Egidio, de enviarte, casi al cabo de un año este librito acerca de la República Utópica, que no dudo esperabas hace mes y medio, pues sabías que, al escribirlo, no tenía que realizar ningún esfuerzo de invención, no discurrir nada tocante a su estructura, sino limitarme a narrar lo que, juntamente contigo, oí contar a Rafael; tampoco había nada que hacer en cuanto al estilo, puesto que las palabras de su discurso improvisado, espontáneo y propio además de un hombre que, como sabes, es igualmente conocedor del latín que del griego, no pudieron ser rebuscadas, y porque cuanto más se aproximase mi relato a su descuidada sencillez, tanto más cerca había de estar de la verdad, única preocupación que en esta materia debo tener y tengo (1956:3).

“Discurso improvisado”, “espontáneo”, “descuidada sencillez”, la escritura del texto utópico se declara intencionalmente carente de recursos literarios, no obstante se presenta en una impecable prosa latina, con una com-

posición dialógica clásica, plagada de sutiles (o no tanto) referencias intertextuales a Platón, Marco Polo, la Biblia y los Padres de la Iglesia, pletórica de nombres de significados irrisorios (Hugues 1999: 20), etc. El estatuto que propone para sí mismo es el del relato presencial, que se limita a transcribir los datos de hecho y que se halla a la base de la constitución del discurso histórico en el último siglo, en tanto ha podido desgajarse progresivamente desde su originaria mezcla con la ficción imaginativa. En ello el texto utópico no se diferencia particularmente de otras formas de ficción narrativa del Renacimiento, no obstante en su caso la estrategia se torna más compleja debido a la multiplicación de claves que sólo pueden ser descifradas por los otros humanistas, de modo que sólo ellos se hallarían en condiciones de distinguir apropiadamente la ficción de la realidad (Neilson 1973: 31-32).

Esta ambivalencia nos pone frente al problema de la legitimación. Por un lado el texto se encuentra legitimado dentro de las reglas del discurso humanista, pero se presenta como una novedad para el resto de los lectores ante quienes, en principio, aparecería como una narración de hechos verdaderos sostenida por la referencia a testigos y a hechos concretos, según las reglas del discurso histórico en uso. Es decir, el verosímil literario –construcción puramente lingüística– se encuentra cifrado bajo la “verdad”, entendida como valor referencial de los enunciados de hecho. Es más, la ironía de este procedimiento es tal, que en la carta que desde la edición de París (1517) epiloga al libro, Moro niega abiertamente todo lo que de hecho ha realizado ante los ojos de sus pares, el texto es bastante ilustrativo por sí mismo:

En el momento que se pone a dudar si la cosa es de verdad o pura fantasía, echo de menos la firmeza de su juicio. No tengo por qué ocultar que, de haberme propuesto escribir acerca del Estado e intentando pergeñar una fábula, no hubiese retrocedido en la invención de algo que, envolviendo los ánimos como con una dulce miel, les destilara la verdad sin que la notaran. Y de seguro les hubiera podido ablandar tanto que, a la vez de jugar con la ignorancia del vulgo, podría haber añadido, para los cultos, ciertas señales por las cuales fácilmente se hubiesen percatado del tenor de la Utopía (1956:103).

Ahora bien, la complejidad se acrecienta si consideramos que la obra, que vendría a ser la narración de la conversación entre Rafael Hitlodeo, Pedro Egídio y Moro contiene en su interior otra narración: la que Hitlodeo realiza de su estadía en la isla de Utopía. Esta última requiere de una forma distinta de legitimación, en la medida en que se trata de un relato presencial sin testigos que puedan refrendarlo y, sobre todo, porque el referente que se describe no posee ninguna relación con los hechos del mundo tal y como son conocidos por el sujeto encarnado por la voz narrativa y por los lecto-



res. En este punto Moro echa mano a una estrategia más o menos común en los textos de ficción de la época: la figura retórica de la *evidentia* o, en su denominación griega, *enargeia* (Neilson 1973: 67).

Desde la antigua Retórica, la *enargeia* es concebida como la capacidad para crear una presencia vívida a través del lenguaje. Esta presencia se define esencialmente como la visualización que se puede obtener por una descripción exhaustiva y emotiva que produzca una modificación relevante en la imaginación del interlocutor, hasta el punto en que éste pueda representarse el objeto como si lo estuviese percibiendo directamente. Esta referencia a la percepción visible establece un vínculo estrecho entre el discurso enargético y los criterios de verdad factual, en tanto el lenguaje aparece como mediador entre el hecho y su representación mental, según un modelo del efecto estético más o menos compartido de Aristóteles a Kant. La *enargeia* cumple en una descripción la misma función que el dato empírico en una argumentación de hecho, de modo que al ser introducida en la narración como factor testimonial –generalmente en estilo directo, como la encontramos en la *Utopía*– formula una relación con un estado de cosas exterior al texto mismo, que es el que se está presentando y que funciona como garantía de la veracidad de la narración en general, no bien lo que tiene el lector ante sí no es nada más que un relato dentro de otro relato (Lunde 2004: 50-58). Encontramos insistentemente en los debates sobre temas estéticos y retóricos, durante el Renacimiento, la alusión a los conceptos de *enargeia*, *ekphrasis* e *hipotiposis*, o sus equivalentes latinos, para señalar esta virtud del lenguaje de llevar hacia la representación que está la base de todo conocimiento. Los humanistas descubren en ellos el paradigma de su empresa didáctica, en la medida en que ella se concibe como un sacar a la humanidad de las tinieblas de la ignorancia a la luz de la sabiduría gracias al poder del lenguaje (Plett 1975).

En el texto de Moro, así como en la mayor parte de los textos que incluimos dentro del género utópico, las descripciones exhaustivas de las sociedades felices constituyen gran parte de la narración, de ellas depende en gran medida el potencial crítico de la obra, en tanto la capacidad de representar persuasivamente el mundo imaginario determina su contrastación con el mundo real. La *enargeia*, por lo tanto, es el resorte secreto que permite al autor de utopías operar sobre el mundo desde la ficción. Y la paradoja de este procedimiento reside en que lo descrito, por definición, se presenta de entrada –al menos para un público determinado, los humanistas– como no-existente. Astucia del texto utópico, que se justifica plegando la realidad sobre el texto gracias a los indicios paratextuales que despistan al lector no prevenido, para luego plegar al texto sobre sí mismo en la descripción persuasiva de un referente vacío. Lo que sostiene toda esta estructura es la capacidad lingüística de suscitar la representación. Se ha dicho que esta astucia no es más que un juego de máscaras que el escritor humanista utiliza para

hacer más atractiva su proposición didáctica (Neilson 1973: 67). Nos parece, en cambio, que esta estructura de *mise en abyme* llega a constituir un dispositivo escritural específico, de intención irónica, que se orienta a poner en cuestión la consideración ingenua de la relación lenguaje-realidad para acceder luego –por una especie de *skepsis* estética– a ese particular estado de suspensión de las certezas que desde la tradición clásica se concibe como el inicio de la sabiduría. La ironía es tanto más mordaz cuanto esta posibilidad se halla abierta sólo para el lector ideal, mientras que el resto de los lectores deben resolver por sí mismos si lo que tienen entre manos se trata de una ficción o un testimonio histórico.



Erasmus

Para los continuadores de Moro, esta ambivalencia se resuelve invirtiendo la relación entre el verosímil textual y la realidad, que ahora se supedita a la autoridad veritativa en sentido tanto epistemológico como moral. Es decir, la sabiduría irónica de Erasmo y su amigo el Canciller deviene discurso sobre la verdad: Filosofía. Esta posibilidad ha sido abierta en gran medida gracias a la descomposición del discurso filosófico sobre la verdad por el nominalismo tardoescolástico. El pensamiento renacentista pasa rápidamente de la ironía socrática a la dialéctica platónica, sobrepasando la verosimilitud retórica hacia la búsqueda de un nexo *originario* entre sabiduría, lenguaje y verdad (Trinka: 1999). Este giro queda claramente manifiesto en el desarrollo del género utópico, que en Campanella y Bacon adopta las maneras del tratado filosófico, con su composición escolástica de objeción y respuesta, o bien bajo la forma de la narración alegórica.



Campanella

Ciertamente, el germen de este deslizamiento se halla ya en la particular estructura del texto fundador que, como hemos visto, no se resuelve jamás a ser un texto de ficción. Campanella, Bacon y los que les sigue no hacen sino tomar al pie de la letra las afirmaciones intra y paratextuales, presentes en la Utopía de Moro, que declaran que su objeto es la verdad. Se instalan de este modo en una cierta ceguera respecto de su propio lenguaje y transforman la *enargeia* retórica en una progresión deductiva de descripciones, dirigidas antes a *demostrar* que a conmovir. Mientras Moro traza con una mano un discurso referencial sobre un objeto que con la otra declara inexistente, riéndose de la seguridad del sentido común e intentando (eso creemos) con esta irrisión conmovir un poco la imaginación política de la época, sus continuadores aborrecen la dulce miel del lenguaje y apuestan por una versión más *fuerte* de la crítica, aquella que se sabe fundada en la autoridad de la verdad:

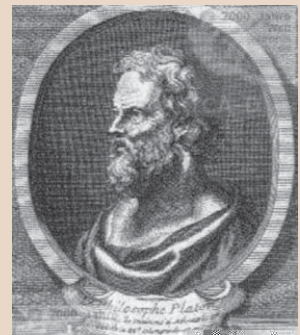
Pero detestamos tanto toda impostura y mentira que bajo pena de ignominia y multas, hemos prohibido estas prácticas a todos nuestros compañeros, para que no se muestre ninguna obra o cosa, falseada ni aumentada, sino sólo en su natural pureza y sin ninguna afectación de maravilla (Bacon 1975: 212).

En términos textuales esta justificación autoritativa de la crítica se formula en la apelación a un repertorio de textos legitimados culturalmente, de modo que Campanella, por ejemplo, se permite situar su *Ciudad del sol* en un canon que incluye nada más ni nada menos que a Platón, la ley mosaica y al evangelio, entre otros. *La nueva Atlántida*, por su parte, hace depender su proyecto de conciliación del saber científico-tecnológico con el cristianismo del intertexto religioso que, en último término, postula la filiación divina de la sabiduría y la verdad.

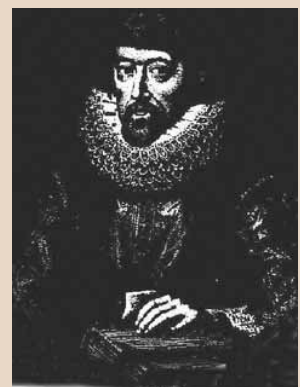
Movido por su necesidad de legitimación, el texto utópico remite ahora a otros textos prestigiados en una secuencia que concluye siempre en una instancia metarreferencial, el nivel de lo absoluto e inefable. La opción que adoptan los escritores posteriores es transformar la ucronía original de las utopías renacentistas por la proyección hacia el tiempo futuro, de modo que el salto en el absoluto es reemplazado por el vértigo de un tiempo que aún no se colma. Pareciera, entonces, que el discurso crítico de la utopía, del mismo modo que el discurso político y el místico, requiere para su constitución de cierto significante vacío que tanto impide la clausura del discurso como suscita la ilusión de que se trata de una articulación sistemática (Laclau 2000). La relación con este significante vacío será, en el caso específico del discurso utópico, de corte metonímico, por cuanto la secuencia de textos que definen el recorrido y la dispersión del género jamás logra colmar el referente, toda nueva utopía –como el simulacro platónico– es sólo una parte, una porción espejeante de este no-lugar y no-tiempo que promete lo que la realidad no proporciona.

En el caso particular del texto baconiano destaca también el rol que juegan las escrituras mágicas o de significados místicos. De algún modo parece operar en ello una suerte de mala conciencia, pues se sugiere oblicuamente que el texto –en la medida que contiene o reproduce aquella escritura superior– no es *sólo* literatura o ficción. Forzado a legitimarse constantemente y apoyar su crítica de lo real en un principio incontrovertible, el escritor de utopías intenta colmar incesantemente el significante vacío que le heredara el fundador del género y concluye trazando la alegoría de sí mismo. Alegoría en un mundo sin dioses, donde el simbolismo es progresivamente reemplazado por la notación y el discurso neutrales de la tecnociencia. En la medida en que permanece habitando en la proximidad del lugar vacante de la verdad, la escritura del no-lugar se siente en un espacio reservado, sagrado, y quizás eso sea lo que trastorne a la utopía posterior... cuando se ve enfrentada a la posibilidad de su realización:

Dios te bendiga, hijo mío: voy a darte la joya de más valor que poseo, pues por el amor de Dios y de los hombres voy a revelarte los secretos de la casa de Salomón (...). El objeto de nuestra fundación es el conocimiento de las cau-



Platón



Bacon

sas y secretas nociones de las cosas y el engrandecimiento de los límites de la mente humana para la realización de todas las cosas posibles (Bacon 1975: 225).

El devenir posterior del género se encuentra determinado por esta exigencia de decidir su estatuto: ¿texto filosófico, literario, político, religioso? Puesto que la respuesta a este problema no puede decidirse sino hasta que sea despejada la incógnita –de suyo inagotable– relativa a la relación entre el lenguaje y la realidad, la tensión estructural del texto utópico estalla dispersando el género hacia las diversas formas de utopías didácticas, ejercicios de crítica social, distopías o contrautopías literarias, etc. Quizás el destino de la escritura utópica se encuentre precisamente en este movimiento que fecunda la literatura al precio de su propio vaciamiento, abismo que la constituye desde su origen, abismo que no es otro que el de la humana libertad.

UTOPIA Y LITERATURA

Fin de la historia, fin de las religiones, fin de Occidente, fin de Edipo, fin del psicoanálisis, fin de la filosofía, fin del arte, fin del enemigo, fin de la tierra, fin del sujeto, fin de la utopía. Los que hablan en este tono apocalíptico esperan algún beneficio. Esto es, dice Derrida, lo que interesa destacar en primer lugar: “¿Cuál beneficio? ¿Qué prima de seducción o de intimidación? ¿Qué ventaja social o política? ¿Quieren asustar? ¿Quieren agradar? ¿A quién y cómo? ¿Quieren aterrorizar? ¿Hacer cantar? ¿Atraer a una emulación del disfrute? ¿Es esto contradictorio? ¿En vista de qué intereses, cuáles fines buscan alcanzar con esas calurosas proclamaciones sobre el fin próximo o el fin ya realizado?” (Derrida 1983: 20-21). Se sabe por lo menos uno de los nombres de estos apocalipsis: crímenes perfectos. Exterminios de las alteridades radicales que, en el caso específico del fin de la utopía, significan la renuncia al principio esperanza, el desprestigio de la invención del pueblo que falta, el olvido del legado de los muertos.

Hay, sin embargo, un lugar en el que la fuerza crítica, disolvente, de la imaginación utópica declarada difunta se obstina en testimoniar de múltiples formas la regla del mundo que Baudrillard llama el Gran Juego: de una parte, la alteridad radical está siempre muerta; de la otra, es indestructible (1993:156). Es el espacio literario. Lugar de la transgresión y de la soledad esencial, de la muerte y de la noche, de la repetición y de la biblioteca, dicen Blanchot y Foucault. Lugar de la esperanza y de la utopía, replica Piglia: “La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente (...). La novela de Arlt, como las de Macedonio Fernández, como las de Kafka o las de Thomas

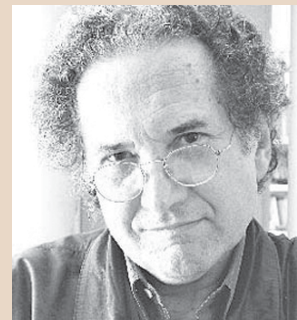


M. Blanchot

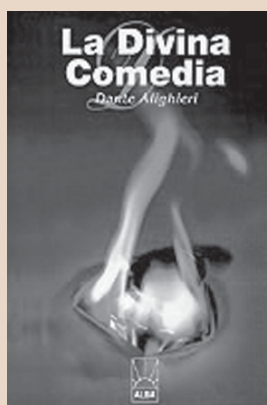
Bernhard son máquinas utópicas, negativas y crueles que trabajan la esperanza” (1993: 20). *La literatura es una forma privada de la utopía*. No sorprende esta definición de Ricardo Piglia, conocedor sin duda del libro de Ernst Bloch considerado una *suma filosófica* de la utopía. La intención utópica que recorre el mundo entero, leemos en *El principio esperanza*, no está limitada al simple enclave interior del sueño ni tampoco a los problemas de la mejor constitución social. Su campo es muy amplio socialmente, tiene como objeto todos los mundos objetivos del trabajo humano y se extiende tanto a la fantasía diurna como al sueño nocturno, a las fábulas como a los arquetipos, tanto a la técnica y a la arquitectura como a la pintura y a la filosofía, tanto a la literatura y a la música como a la moral y a la religión. Así como en el alma alborea un todavía-no-consciente que no ha sido nunca consciente, así también alborea en el mundo lo todavía-no-llegado-a-ser: “Este frente se halla a la cabeza del proceso universal y del todo universal, así como la tremenda y todavía tan poco conocida categoría del *novum*” (Bloch, en VV.AA., 1993:7).

Las obras de arte, entre ellas las literarias, tienen un lugar privilegiado en la historia de las visiones desiderativas de Occidente. Su singularidad radica específicamente en la forma bella de la configuración de la patria utópica: “De lo bello se dice que alegra, e incluso que se goza. Pero, sin embargo, su precio no se agota aquí; el arte no es un manjar (...). El sueño desiderativo camina hacia algo indiscutiblemente mejor, y a diferencia de la mayoría de los sueños políticos, convertidos en oficio, es algo bello *configurado*” (Bloch 2004: 253). La catedral laica de la esperanza construida por Bloch desarrolla aquí un aspecto central de las relaciones del arte con la utopía y la verdad: allí donde el arte no se pierde en la ilusión lo bello, e incluso lo sublime, sirve de medio para la percepción de la libertad futura:

La utopía, como determinabilidad del objeto con el grado ontológico de lo posible-real, alcanza así, de la mano del tornasolado fenómeno del arte, un problema espacialmente rico de corroboración. Y la respuesta a la cuestión de la verdad estética es la siguiente: la apariencia artística no es siempre mera apariencia, sino un significado de lo impulsado hacia delante encerrado en imágenes, sólo designable en imágenes, las cuales representan la exageración y fabulación de una preapariencia de algo real, dado y significativo, en lo existente en movimiento, de una pre-apariencia representable específicamente de modo precisamente estético-inmanente. Aquí se ilumina lo que los sentidos corrientes o romos apenas si ven, y ello lo mismo en el acontecer individual que en el social o que en el de la naturaleza. Y esta pre-apariencia es alcanzable precisamente porque el arte impulsa hasta el final su material en figuras, situaciones, acciones, paisajes, dándole a luz por la expresión en el dolor, la dicha o la significación. La pre-apariencia es ella misma alcanzable por el hecho de que el oficio de impulsar-hasta-el-final tiene lugar en el espacio dialécticamente abierto en el que cada objeto puede ser representa-



R. Piglia



do estéticamente. Representado estéticamente significa: más logrado inmanentemente, más conformado, más esencial que en la presencia inmediatamente sensible o inmediatamente histórica de este objeto. (La) pre-apariencia amplía la 'naturaleza sin trascenderla'. Lo bello, e incluso lo sublime, son, por eso, vicarios de una existencia de los objetos que aún no han llegado a ser, de un mundo plenamente formado sin acaso externo, sin inesencialidad, sin indecisiones. El lema, por ello, de la pre-apariencia en sentido estético reza así: cómo es posible perfeccionar el mundo sin que este mundo como en la pre-apariencia religioso-cristiana, salte en pedazos y desaparezca apocalípticamente. (El arte lleva a cabo) la representación del brillante puro en diversas figuras, situaciones y acciones del mundo, sin que, por eso, este mundo salte en pedazos; de aquí la perfecta visibilidad de esta pre-apariencia. El arte es, por eso, no-ilusión, ya que actúa en la línea de la prolongación de lo llegado a ser, en su expresión conformada-adecuada (Bloch 2004:258-259).

Formas bellas de las visiones desiderativas. Espacios de latencias de facetas por venir. Laboratorios, y en la misma medida, fiestas de lo (im)posible. Sólo por esta razón las grandes obras artísticas de todas las épocas tienen algo que decir a las generaciones de los hombres que las leen, escuchan o contemplan con previo fervor y misteriosa lealtad. Sólo por esta razón, leemos en *El principio esperanza*, poseen una "eterna juventud" la fabulosa *Flauta mágica* y una obra tan rigurosamente vinculada a un momento histórico como la *Divina Comedia*. Lo importante es siempre el "sentido del gran haz de destellos" (Goethe) de las grandes construcciones de la fantasía, la connotación del "todavía no" con el que todo lo real discurre en su seno. La literatura que Bloch llama realista y la filosofía tienen en este aspecto una gran semejanza. Ambas manifiestan que el mundo mismo está lleno de claves reales y símbolos reales, "lleno de *signatum rerum*, en el sentido de cosas centralmente cargadas de significación. Estas cosas apuntan, en esta su significatividad, a su tendencia y latencia de 'sentido', de un sentido que recibirán quizá un día plenamente el hombre y sus problemas" (Bloch 2004:285). Se diferencian, sin embargo, en aspectos también fundamentales: "Por razón de su carácter plástico, la literatura ha captado el carácter simbólico de lo posible real de manera más clara que, hasta ahora, la filosofía; pero la filosofía se ocupa de este campo con el rigor del concepto y la seriedad de las conexiones" (Bloch 2004:285). El libro mismo de Bloch parece surgir, con todo, de un bello encuentro de la filosofía con la literatura, de un diálogo fascinante en el que las fronteras de una y otra forma de *creación* estallan en múltiples momentos del (a)moroso trabajo de pensar, contra todo vacío nihilismo, el *principio* indestructible: "(la esperanza) no desaparecerá, porque este principio se hallaba, desde siempre, en el proceso del mundo, aunque tanto tiempo ignorado filosóficamente" (Bloch 2004:30): poder de la idea y de los hechos. Poder de la literatura y de la filosofía.

La pre-apariencia que amplía la naturaleza sin trascenderla, leemos en *El*

principio esperanza, es alcanzable precisamente porque el arte impulsa hasta el final su material en figuras, situaciones, acciones, paisajes, dándole a luz por la expresión en el dolor, la dicha o la significación. El significado de lo impulsado hacia adelante es sólo designable en imágenes que representan la exageración y fabulación de una preaparición de algo real, dado y significativo, en lo existente en movimiento. *Imágenes, figuras...* Sólo hay dos sujetos que hablan en la literatura, dice Foucault cuando define el espacio propio de dicha forma de lenguaje: Edipo para la transgresión, Orfeo para la muerte. Y dos personajes de los que se habla a media voz y como de soslayo: Yocasta profanada y Eurídice perdida y recuperada (1996: 71). Distintas son las “figuras universales”, también profundamente transgresivas, que cifran el principio utópico en Occidente. Bloch las denomina “figuras literarias de la superación humana de las barreras”. Son, sobre todo, Prometeo, el ente de ficción que hace inútiles a los dioses, porque permite a los mortales utilizar por sí solos lo que hasta entonces parecía ser patrimonio exclusivo de los dioses (Lain Entralgo 1993: 63); Ulises, que no murió en Itaca, viajó al mundo inhabitado y lleva en su entraña el lema de la burguesía temprana: *trepasser del segno* (Bloch); Don Juan, el paradigma más brillante de la transposición de fronteras orgiásticas (Bloch); Fausto, el más alto ejemplo del hombre utópico; y Don Quijote, el utópico más grandioso, pero, a la vez, su caricatura (Bloch). Hay una afinidad sorprendente entre Don Juan y Fausto. Ambos buscan, en un impulso desmedido, vivir el *ahora* en todas sus dimensiones. Don Juan es el impulso amoroso radical; Fausto, el impulso radical del conocimiento y de la experiencia. Esta afinidad encierra la “médula oculta” de estas figuras literarias. Ellas buscan el tiempo supremo que es siempre el “momento pleno”. La invocación fáustica, “¡Detente (instante), eres tan bello!”, tiene en este aspecto una importancia fundamental: define, en su sentido más exacto, “el problema último humano-mundano; la adecuación de lo más profundamente perseguido, intensificado, realizado en el ahora y aquí el momento colmado, de su contenido” (Bloch, en Jiménez 1993:76). La “cuestión inconstructible” que impulsa la búsqueda de la patria desde *El espíritu de la utopía* revela así su coincidencia con el instante colmado, con la plenitud del ahora, en *El principio esperanza*: “La última voluntad es la de estar verdaderamente presente; de tal suerte, que el momento vivido nos pertenezca, y nosotros a él, y que pueda decirle: ‘No te vayas aún’. El hombre quiere, al fin, ser él mismo en el aquí y ahora, quiere serlo en la plenitud de su vida sin aplazamiento ni lejanía. La voluntad utópica auténtica no es, en absoluto, una aspiración infinita, sino que, al contrario, quiere lo meramente inmediato, al fin, como clarificado y plenificado, como plenificado feliz y adecuadamente. Este es el contenido límite utópico pensado del ‘no te vayas aún, eres tan bello’, del plan del hombre plenificado y del fáustico” (Bloch 2004:40). La diferencia entre Fausto, “símbolo del retorno exacto, totalmen-



Goethe

te inmanente, de la Itaca real”, y el Caballero de la Triste Figura, que “advier-
te y exige en una monomanía ensoñada, en una profundidad de sueño”,
parece ser en este aspecto irreductible: el instante, en el sentido de Fausto,
no existe en el tiempo utópico de Don Quijote. La oposición entre ambos
paradigmas de hombre utópico estalla, sin embargo, cuando Fausto deviene
el otro don Quijote:



En el tiempo utópico de don Quijote no existe el instante, en el sentido de Fausto. La transposición de fronteras que encontramos en Fausto es una transposición mediada, pero en don Quijote encontramos “lo abstractamente incondicionado”, la figura utópica del optimista impenitente incapaz de establecer una relación objetiva con el mundo. Y, sin embargo, en el “crepúsculo dorado” que ilumina a don Quijote, en quien alienta siempre el sueño de una “edad de oro” (Bloch, 1959, vol. 3, 144), se descubre la raíz del momento subjetivo de la utopía: “Mientras que el mundo histórico se componga de la posibilidad objetiva y del factor subjetivo, el factor subjetivo, si no quiere ser derrotista, poseerá siempre un elemento de donquijotismo bien entendido”. No se trata, obviamente, de aceptar la configuración abstracta de la utopía, como aparece en “el caballero de la triste figura”, pero sí lo que en ella puede haber de correctivo de un posible “Fausto reconciliado”. Lo exacto –dice Bloch (1959, vol. 3, 144)– es el realismo de Fausto, pero “después de que Fausto se ha hecho en el mundo más prudente que los más prudentes, el otro don Quijote, el don Quijote entendido positivamente, exhorta a obrar también contra esta prudencia”. Y así, en último término, el “donquijotismo y lo fáustico se encuentran aunados en una línea de combate predesignada” (Bloch 1959, vol. 3, 149), en la que el hombre transita entre el anhelo utópico abstracto y la experiencia del mundo (Jiménez 1993:76).

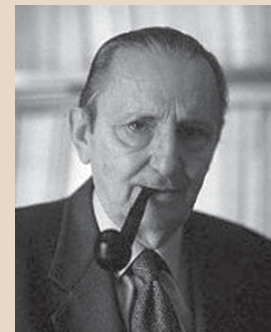


P. Laín Entralgo

La historia de la utopía no parece diferenciarse radicalmente de la historia de la amistad. Los grandes discursos filosóficos, éticos, jurídicos y políticos sobre la amistad consuman una doble *exclusión* de lo femenino, la exclusión de la amistad del hombre *con* la mujer, y la exclusión de la amistad *entre* las mujeres (Derrida 1998). La historia de la utopía, del principio esperanza, se rige por idéntico tropismo. Tres textos de Ernst Bloch, Pedro Laín Entralgo y Frank E. Manuel y Fritzie P. Manuel testimonian, entre otros muchos, el monopolio ostentoso del hombre en la historia, teoría y enciclopedia de la esperanza humana: “lo radicalmente querido por el hombre no se ha logrado en ningún sitio, pero tampoco ha fracasado en ningún sitio” (*El principio esperanza*). “El hombre no puede no esperar, porque la ‘espera’ pertenece a la constitución misma de su existencia” (*La espera y la esperanza*). “La propensión utópica no se halla distribuida entre los hombres de las diversas épocas de manera más equitativa de lo que ocurre con la propensión religiosa, toda vez que es más que dudoso que haya existido alguien totalmente

desprovisto de la misma" (*El pensamiento utópico en el mundo occidental*). La literatura tiene aquí una función profundamente desestabilizadora. Hace visible lo que oculta la reflexión moderna sobre la utopía: la significación revulsiva, hasta ahora no escrita, de la mujer en la historia del pensamiento y la imaginación de lo que no existe "en ninguna parte" todavía: Prometeo, Ulises, Don Quijote, Don Juan o Fausto, pero también Lisístrata, Antígona, Guacolda, Dido, Penélope o la fantasma loca. El murmullo de estas figuras utópicas de la literatura occidental permite hoy reelaborar de otro modo la historia de los sueños "que penetran la vida, que llenan el arte". Re-escribir, por ejemplo, *El principio esperanza* leyendo lo borrado por cada uno de sus enunciados falogocéntricos (Derrida): "lo radicalmente querido por el hombre y la mujer no se ha logrado en ningún sitio, pero tampoco ha fracasado en ningún sitio". La enciclopedia de los deseos humanos muestra así sus propias latencias utópicas. Hace visible lo secularmente ocultado en la historia de *lo todavía no logrado* en ningún sitio: la invención humana, *masculina pero también femenina*, de la patria utópica. La empresa creadora, precisamente, de Lisístrata, de Penélope y de Antígona a la cual ni el Anciano, ni Ulises, ni Creonte son capaces de plegarse en *Lisístrata* de Aristófanes, *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo y *La tumba de Antígona* de María Zambrano: "Si el del poder hubiera bajado aquí de otro modo, como únicamente debía haberse atrevido a venir, con la Ley Nueva, y aquí mismo hubiese reducido a cenizas la vieja ley, entonces sí, yo habría salido con él, a su lado, llevando la Ley Nueva en alto sobre mi cabeza. Entonces, sí. Pero él ni lo soñó siquiera, ni nadie allá arriba lo sueña" (Zambrano 1989:258). *De otro modo... Entonces, sí*. La paradoja revelada por las grandes obras literarias es espectacular. Las mujeres, excluidas de las enciclopedias del *principio esperanza*, olvidadas en los repertorios de figuras literarias utópicas, son los paradigmas por excelencia de la *superación humana de las barreras*, vigilantes obstinadas del sueño que consume y se consume si no lo cuidan. Espectros que deliran y seguirán delirando mientras que "la ciudad y su ley, (que exigen sacrificios) no se rindan, ellas, a la luz vivificante (de la utopía)" (Zambrano 1989:221).

Toda obra de arte, como toda filosofía central, leemos en *El principio esperanza*, ha poseído y posee siempre una ventana utópica ante la que se extiende un paisaje a constituir. *Antígona*, saturada de muerte ("inolvidada provocadora"), parece no tenerla. *La tumba de Antígona*, más de veinte siglos después, la hace visible. Zambrano reescribe polémicamente a Sófocles, pues "Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta". Las latencias utópicas del texto griego se convierten así en la *conditio sine qua non* misma de la escritura trágica: "El conflicto trágico no alcanzaría a serlo, a ingresar en la categoría de la tragedia, si consistiera solamente en una destrucción, si de la destruc-



Buero Vallejo



ción no se desprendiera algo que la sobrepasa, que la rescata. Y de no ser así, la Tragedia sería nada más que el relato de una catástrofe o de una serie de ellas, en el cual, a lo más, se ejemplifica el hundimiento de un aspecto de la condición humana o de toda ella. Un relato que no hubiese alcanzado existencia poética, a no ser que fuera un inacabable llanto, una lamentación sin fin y sin finalidad” (1993:201-202). La trascendencia propia de la tragedia, aquello que la sobrepasa y la rescata, es precisamente el *principio esperanza* cifrado en el sueño de la víctima del sacrificio que desciende a los abismos para ascender atravesando todas las regiones donde el amor es el elemento de la trascendencia humana, creador de vida, de luz, de conciencia. Lo entrevisto en la lejanía por Antígona y Polinices a través de imágenes, figuras y símbolos recibe aquí uno de los nombres más bellos en la historia de las denominaciones del reino utópico: *ciudad de los hermanos*. “Allí, en esta tierra nunca vista por nadie, no hay sacrificio y el amor no está cercado por la muerte” (Zambrano 1989:252).

La tejedora de sueños, reescritura también radicalmente transgresiva de la *Odisea*, revela otro de los nombres femeninos del pueblo utópico. Buero Vallejo descubre en este caso el doble *crimen* no narrado por Homero: la insurrección de Penélope y el decreto de su olvido. El *mito de Ulises* proclama a través de los siglos que “Penélope fue sola, y circundada / estuvo de peligros y deseos. / Ya no caerá cual otra Clitemnestra, / Mas sólo para Ulises vive ella. / Tejía y destejía durante años / para burlar así a los pretendientes. / Ella bordó sus sueños en la tela. / Sus deseos y sueños son: ¡Ulises!” (Buero Vallejo 1962:120). Mentira, replica la *tragedia de Penélope*. Sus sueños y deseos son: ¡Anfino! El héroe mata a Anfino y decreta que los sueños de Penélope nunca existieron (“Nadie los verá ya. No existen. ¡Tú soñaste con Ulises!”). *La tejedora de sueños*, sin embargo, trasciende la pura negatividad de la superabundancia de muertes y la soledad infinita de la protagonista. Penélope desciende, como Antígona, a los infiernos, pero asciende transfigurada por el amor creador de la conciencia que permite descubrir en el interior mismo de la catástrofe las latencias del futuro que desquicia el presente. Ya no hay figuras que tejer y el templete de su alma ha quedado vacío. Penélope, sin embargo, tiene algo todavía. Ese *algo* se llama *Anfino*: “PENELOPE. – (Absorta en el cadáver.) Esperar el día en que los hombres sean como tú y no como ése. Que tengan corazón para nosotros y bondad para todos; que no guerreen ni nos abandonen. Sí; un día llegará en que eso sea cierto. (A ULISES) ¡A ti te lo digo miserable! ¿Y sabes cuándo? ¡Cuando no haya más Helenas... ni Ulises en el mundo! Pero para ello hace falta una palabra universal de amor que sólo las mujeres soñamos... a veces” (Buero Vallejo 1962:121). El héroe que sólo sabe matar niega la existencia de la palabra universal. Penélope lo desmiente una vez más: “¡Sí existe! (*Hacia el patio*) Tú la poseías. Gracias, Anfino” (Buero Vallejo 1962: 121). Antígona y Penélope.



M. Zambrano

Soledad, sacrificio, pero también invención del pueblo que falta, prefigura de la ciudad no cercada por la muerte. La tragedia y la esperanza no son incompatibles en el pensamiento poético de María Zambrano y de Antonio Buero Vallejo. La tragedia de más desesperada apariencia, dice el autor de *La tejedora de sueños*, se basa en la esperanza y postula, explícita o implícitamente, ciertas “Euménides” finales que todo conflicto trágico, en su tensión, busca (1969: 55). La tragedia, parece agregar Zambrano, no existe sin el *sobrepasamiento* de la esperanza que la rescata de la pura negatividad, sin la trascendencia propia del género que la virgen griega nos recuerda “a viva voz” para que todos la oigamos: “DESCONOCIDO SEGUNDO: Antígona: ven, vamos, vamos. / ANTIGONA: Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor tierra prometida” (Zambrano 1989: 265).

Existen aún otros nombres literarios del “reino de la libertad” en las grandes obras de Occidente cuyas cifras utópicas son femeninas. Uno de ellos es *Cartago*. La figura del traspaso humano de las fronteras es, en este caso, Dido, la esposa de Siqueo infamada por Virgilio y reivindicada por Ercilla. La “reina valerosa” de *La Araucana* funda Cartago, colonia mítica de características exactamente opuestas a las de la experiencia colonial real. Lleva el oro de su reino a las colonias, y no inversamente, construye allí una *polis* ideal y ofrenda la vida por la felicidad de su pueblo: “Hoy por el precio de una corta vida / la vejación redimo de Cartago, (...) / y con mi limpia sangre aquí esparcida / al cielo y a la tierra satisfago; / pues muero por mi pueblo y guardo entera / con inviolable amor la fe primera” (1962, XXXIII: 443). Nunca la imaginación pura, dice Agustín Cueva, se ha presentado, de manera tan palpable, como la imagen invertida y nostálgica de la realidad. Ercilla añora, no silencia la muerte de la piedad en *La Araucana*: “Así el entendimiento y pluma mía, / aunque usada al destrozo de la guerra, / huye del grande estrago que este día / hubo en los defensores de su tierra” (1962, XXVI: 356). Su añoranza de la ciudad utópica hecha poesía se convierte por ello en el más hermoso y significativo repudio de la situación colonial (Cueva 1973: 13).

La simbolización de “lo otro” a través de la construcción de una contraimagen del colonialismo no es, con todo, la única “zona de ilusión” de *La Araucana*. Otra de las historias de segundo grado de nuestra epopeya nacional representa también mediante imágenes y figuras lo radicalmente deseado por Ercilla. Se trata, en este caso, de la tragedia de Tegalda y Crepino. La esposa empeñada en la piadosa tarea de sepultar a su marido reitera en Chile el designio de Antígona: “(Ruégote que) me dejes dar a un muerto sepultura, / que yace entre esta muerta compañía; / mira que aquel que niega lo que es justo, / lo malo aprueba ya y se hace injusto. /// No quieras impedir obra tan pía, que aún en bárbara guerra se concede, / que es especie y señal de tiranía / usar de todo aquello que se puede” (1962, XX: 270). Ercilla, el soldado

que escucha la historia y llora por el martirio de su protagonista, permite a Tegualda encontrar a Crepino y le proporciona escolta para llegar con el cadáver a lugar seguro. La historia de la “viuda, misera, triste y desdichada” desquicia así profundamente el relato de la “muchacha de sangre derramada” en el Reino de Chile. Introduce, como la historia de la reina fundadora de Cartago, la crítica estremecedoramente lúcida de los “actos inhumanos” del colonialismo a la vez que poetiza la pre-apariencia visible del “esperado fruto” de Chile en el siglo XVI: piedad y justicia. Fruto todavía por venir en el siglo XXI, “ahí donde la justicia aún no está, aún no *ahí*, ahí donde ya no está, entendamos ahí donde ya no está *presente* y ahí donde nunca será” (Derrida 1995:12).

Poema de Chile, regido por una figura femenina espectral de la transposición de fronteras, simboliza en el siglo XX uno de los *encuentros utópicos* tal vez más provocadores de la historia de las anticipaciones literarias del “esperado fruto” de Chile. Es el devenir *uno* de *tres* seres heterogéneos: “la mujer, el indio, el ciervo”. La mujer-fantasma define así la mayor boda *contra natura* de *Poema de Chile*: “Vamos unidos los tres / y es que juntos la entendemos / por el empujón de sangre / que va de los dos al Ciervo / y la lanzada de amor que / nos devuelve, entendiendo, / cuando los tres somos uno / por amor o por misterio” (1992: 545). El viaje de esta “compaña” al lugar en el que nadie ha estado todavía tiene significados igualmente escandalosos: “Tè voy llevando a lugar / donde el mirarte la cara / no te digan como nombre / lo de *indio pata rajada*” (Mistral 1992: 587). Destaca entre ellos la doble revelación sin la cual no parece posible pensar utópicamente en el tiempo de la orgía sacrificial de la modernidad, en la época del “planeta roto atiborrado de cadáveres” (Neruda): 1. De una parte, el Otro siempre está muerto; de la otra, es indestructible: “Nómbrela tú, di conmigo: / brava-gente-araucana. / Sigue diciendo: cayeron. / Di más: volverán mañana” (1992: 598). 2. Las huellas del porvenir están en el pasado. No en cualquier acontecimiento pretérito sino en el pasado que inscribe en el presente la *diferencia* de la cual puede *brotar* el futuro (Benjamin). Es la memoria estremecida del mandato de la mujer “ausente y renegada” de *Poema de Chile*: “Pide tierra para ti, cóbrala. / Es la tierra en la que yo / tu pobre mama fantasma / fui feliz como los pájaros” (1992: 519). El eco mismo de las voces muertas de *Canto General*: “No renunciéis al día que os entregan / los muertos que lucharon”.

Una cualidad, don o atributo testimonia la singular índole utópica de la fabulación de la loca que se llama a sí misma “un absurdo que ama y ama, / algo que alaba y no mata, / tampoco hace cosas grandes / de esas que llaman *hazañas*” (Mistral 1992: 551). Se designa con una palabra que parece no encontrarse en ninguna de las visiones desiderativas literarias inventariadas por Bloch: *ternura*. Lo que importa destacar en este caso fundamental es



G. Mistral



P. Neruda

que la escritura misma de *Poema de Chile* se constituye como utopía en acto que acoge amorosamente a todos los seres en ella convocados, como patria real donde todos los que entran devienen criaturas preciosas, seres vivos que nadie tiene derecho a matar. La esencia del lenguaje, escribe Levinas, es la hospitalidad. *Poema de Chile*, morada en la que la generosidad del lenguaje despliega sin cesar su aliento de acogida, testimonia de este modo una de las verdades más sorprendentes de la reflexión contemporánea sobre el *principio esperanza*: “La voluntad utópica auténtica no es, en absoluto, una aspiración infinita, sino que, al contrario, quiere lo meramente inmediato e intacto del encontrarse y existir, y lo quiere como mediado, al fin, como clarificado y plenificado, como plenificado feliz y adecuadamente” (Bloch 2004:40). Instante pleno, momento colmado, precisamente, que lleva a los lectores del libro estremecido por la ternura utópica a decir “no termines aún, eres tan bello”.

Es posible, pues, escribir de *otro* modo la historia de las figuras literarias del traspaso humano de las fronteras. No, sin embargo, para silenciar las cifras masculinas del principio utópico en la literatura definida como “fiesta de lo posible”, sino para reconstituir las relaciones, los diálogos extraordinariamente fecundos con sus cifras femeninas. Se advertirá así, por ejemplo, que Ulises, paradigma por excelencia del traspaso, puede adquirir, como ocurre en *La tejedora de sueños*, significaciones antiutópicas inconcebibles en la *summa* de Bloch. El mayor interés de esta otra historia no se encuentra, con todo, en el puro descubrimiento de la fuerza utópica de las *tejedoras de sueños* en la literatura occidental. Tampoco en el estudio de los enfrentamientos mismos de Antígona y Creonte, Ulises y Penélope, Dido y Pigmalión o Lisístrata y el Comandante. Reside, sobre todo, en los lugares literarios en los cuales el hombre y la mujer imaginan *juntos* la ciudad que no existe todavía. Antígona y Polinices, Tegalda y Ercilla, Penélope y Anfino: invención entre dos, *entre todos los dos que se quiera*, de la ciudad en la que no hay sacrificio y el amor no está cercado por la muerte. Y... Y... Y... Y... Y...: la figura que falta(ba) en la enciclopedia de los deseos humanos: la pareja humana radiante e irradiante de imágenes y símbolos del pueblo que falta.

El descubrimiento de una boda *contra natura* entre *Poema de Chile* y *Fin de siglo* permite sellar este artículo con una de las posibles respuestas a la pregunta crucial de nuestro tiempo. ¿Qué hacer después de “la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de las fuerzas destructivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte?” (Baudrillard 1993: 9), ¿qué queda después de la fiesta de las utopías y antiutopías *concretas* del siglo XX? Queda la simulación, dice el autor de *La transparencia del mal*, el reestreno de todos los libretos ya representados real o virtualmente, “la reproducción indefinida de ideales, de fantasías, de imágenes, de sueños que



Levinas

ahora quedan a nuestras espaldas y que, sin embargo, tenemos que reproducir en una especie de indiferencia total” (1993: 9-10). No queda la indiferencia total, replica el cronista de *Fin de mundo* abrumado por la hipertrofia de los signos de muerte en la “era de la ceniza”. Tampoco la fina diversidad de las astucias apocalípticas sobre la inminencia del fin: “¿En vista de qué beneficio inmediato o aplazado?” (Derrida 1983: 52). Queda el principio que no desaparecerá porque se halla inscrito desde siempre en el proceso del mundo: “Uno solo, entre los mortales, / profetizo sin vacilar / que a pesar de este fin de mundo / sobrevive el hombre infinito” (Neruda 2000: 508). *Infinito*, es decir, *utópico*: el hombre de la esperanza irreductible: “Por eso, en la puerta, espero / a los que llegan a este fin de fiesta: / a este fin de mundo / Entro con ellos pase lo que pase. // Me voy con los que parten / y regreso. // Mi deber es vivir, morir, vivir” (Neruda 2000: 397). La mujer que teje una y otra vez el sueño que nace en el delirio de la esperanza y se amansa con ella, que sigue delirando “porque no escuchan los hombres. A ellos, lo que menos les gusta hacer es eso: escuchar” (Zambrano 1986: 226).

Quedan las bodas *contra natura* que llevan a las figuras utópicas de *Poema de Chile* y *Fin de mundo* a uno de los devenires más bellos de la historia de las fabulaciones del lugar que *aún* no existe. El poeta sonoro y la fantasma loca cifran en estas bodas los flujos de su imaginación en una misma pre-apariencia visible de la *patria* radicalmente deseada por el hombre infinito y la mujer infinita. El diccionario moderno y postmoderno de *lo otro* recibe con ellos el nombre de un *bien* nunca normado ni descrito en los relatos utópicos clásicos de Occidente: *ternura*. Enigmática designación de *lo nuevo* no consciente que late y germina en el interior mismo de la orgía apocalíptica. El latido de *Fin de mundo*: “Pero algo debe germinar, / crecer, latir entre nosotros: / hay que dejar establecida / la nueva ternura en el mundo” (Neruda 2000: 508). La germinación redentora de *Poema de Chile*: “Pequeñita hierba niña / voz de niña balbuceada / Dulce y ancho es su fervor / y su voz es balbuceada” (Mistral 1992: 626).

Utopía y literatura: fiesta de lo posible: llamada y evocación, memoria y esperanza: pre-apariencia bella del lugar que no existe todavía: fuga creadora de “la historia ensangrentada, siempre sobresaltada, de la no-patria” (Bloch): “Yo siempre supe de esa tierra. No la soñé, estuve en ella... En ella no hay sacrificio, y el amor, hermana, no está cercado por la muerte” (Zambrano 1989: 252). Sueño que es preciso vigilar, porque un sueño así consume y se consume si no lo cuidan. Secreto vivificante de Antígona y Polinices, de Penélope y Anfino, de Tegalda y Ercilla, de la fantasma errante y el testigo sonoro: “la vida está iluminada tan sólo por esos sueños como lámparas que alumbran desde adentro, que guían los pasos del hombre (y la mujer), siempre errante(s) sobre la Tierra. Como yo, en exilio todos sin darse cuenta fundando una ciudad y otra” (Zambrano 1989: 258).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Ainsa, Fernando. 1999. *La reconstrucción de la utopía*. México: Ediciones UNESCO.
- Arendt, Hannah. 1996. *Macht und Gewalt*. München: R. Piper Verlag.
- Bacon, Francis. 1975. *Rhetorik der Affekte: englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*. Tübingen: Max Niemayer.
- Baudrillard, Jean. 1993. *La transparencia del mal*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. 1995. *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc. 2000. *Figuras de alteridad*. México: Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara.
- Benjamin, Walter. s.f. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles.
- Bloch, Ernst. 1980. "Antizipierte Realität". En *Abschied von der Utopie*. Frankfurt/M., edition Suhrkamp, pp. 101-115.
- _____. 2004. *El principio esperanza (1)*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Buero Vallejo, Antonio. 1962. *La tejedora de sueños*. En Antonio Buero Vallejo, *Teatro*. Buenos Aires: Editorial Losada, pp. 59-121.
- _____. 1969. *Hoy es fiesta. Las meninas. El tragaluz*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Cioran, E.M. 1998. *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cioranescu, Alexandre. 1972. *L'avenir du passé. Utopie et littérature*. Paris: Éditions Gallimard.
- Cueva, Agustín. 1973. Alonso de Ercilla y *La Araucana*. Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, pp. 1-15. (Texto mimeografiado).
- Cortázar, Julio. 1966. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire 1997. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1978: *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Derrida, Jacques. 1983. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. 1995. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Editorial Trotta.
- _____. 1998. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Ercilla, Alonso de. 1962. *La Araucana*. Barcelona: Editorial Iberia.
- Foucault, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Jiménez, José. 1993. "Ernst Bloch: teoría de la pre-apariencia estética". En *Anthropos* N^{os} 146-147, julio-agosto, pp. 74-78.
- Hugues, Micheline. 1999. *L'Utopie*. Paris: Nathan.
- Huxley, Aldous. 1999. *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Jameson, Frederic. 1995. "Utopía y postmodernidad". En *Confines* I, 1, abril.
- Laclau, Ernesto. 2000. *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laín Entralgo, Pedro. 1962. *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano*. Madrid: Revista de Occidente.

- Lanceros, Patxi. 1993. "Arte y sentido: asimetraneidad". En *Anthropos* N^{os} 146-147, julio-agosto, pp. 111-115.
- Lunde, Ingunn. 2004. "Rethorical *enargeia* and linguistic pragmatics". En *Journal of Historical Pragmatics* 5:1, pp. 49-80.
- Manuel, Frank E. y Manuel, Fritzie P. 1984. *El pensamiento utópico en el mundo occidental I. Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Manuel, Frank E. (comp.). 1982. *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- Mistral, Gabriela. 1992. *Poema de Chile*. En *Antología Mayor. Poesía*. Santiago de Chile: Cochrane.
- Moro, Tomás. 2001. *Utopía*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, Col. Austral N° 465.
- Moro, Tomás et alii. 1956. *Utopías del Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Musil, Robert. 1968. *Der Mann ohne Eigenschaften [El hombre sin atributos]*. Hamburg: RohRowhlt Verlag.
- Neilson, William. 1973. *Fact or fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Neruda, Pablo. 2000. *Fin de mundo*. En *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 393-509.
- Neusüss, Arnheim. 1968. *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verla (1971: *Utopía*. Barcelona: Barral Editores).
- Orwell, Georges. 2002. 1984. Santiago: Ediciones Cerro Huelén - Ediciones Cerro Manquehue.
- Piglia, Ricardo. 1993. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Plett, Heinrich. 1975. *Rhetorik der Affekte: englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Richert, Friedemann. 2001. *Der endlose Weg der Utopie. Eine kritische Untersuchung zur Geschichte, Konzeption und Zukunftsperspektive utopischen Denkens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Tillich, Paul. 1982. "Crítica y justificación de la utopía". En Manuel, Frank E. (comp.), *op. cit.*, pp. 351-365.
- Trinkaus, Charles. 1999. "La cuestión de la verdad en la retórica y antropología renacentistas". En: Murphy, James (Ed.) *La elocuencia en el Renacimiento*. Madrid: Visor, pp. 247-262.
- Trousseau, Raymond. 1998. *D'Utopie et d'Utopistes*. Paris: L'Harmattan.
- VV.AA. 1993. *Ernst Bloch. La razón utópica, una enciclopedia de los deseos y los sueños diurnos transfiguradores de la historia*. En *Anthropos* N^{os} 146-147, julio-agosto.
- Zambrano, María. 1986. *La tumba de Antígona*. En *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*. Barcelona: Editorial Anthropos, pp. 201-254.
- _____. 1989. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zamiatin, Jewgenij. 2000. *Wir*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch.