

Retórica de la ficción utópica: del género al texto en torno al siglo XVIII español

ISMAEL PIÑERA TARQUE
Universidad de Oviedo

Resumen

A lo largo del siguiente trabajo se ha pretendido calibrar la peculiaridad de diversos textos habitualmente adscritos a la nómina de ficciones utópicas alumbradas por las letras españolas en torno al siglo XVIII, caso de la Sinapia, el Viaje de un filósofo a Selenópolis, el relato «Un mundo sin vicios» de Trigueros o los textos de El Censor que hoy componen la llamada «Utopía de los Ayparchontes». Para ello se ha considerado de utilidad ofrecer, en primer lugar, una definición «retórica» de la ficción utópica que incide ante todo en los aspectos estilísticos y compositivos que singularizan al género, y no tanto en su evidente dimensión ideológica o política, habitual punto de partida en la reflexión sobre este tipo de obras. En segundo lugar, se presentan las llamativas reticencias con que dicho modelo genérico se articula en los textos mencionados por medio de distintos efectos y estrategias de enunciación que terminan por poner en tela de juicio la viabilidad, aun imaginaria, de la utopía.

Palabras clave:

UTOPIA. FICCIÓN. TEORÍA LITERARIA.

En sus Apostillas a *El nombre de la rosa*, Umberto Eco recuerda que eligió introducir en el título de su conocida novela el término «rosa» por tratarse de una de esas palabras que, de «tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos»¹. Sin lugar a dudas, utopía pertenece también a esa familia de palabras extenuadas hasta lo irreconocible por el uso y el abuso, que han terminado borrando su sentido primero; ahora bien, pese a su actual vaguedad no cabe olvidar que utopía, privilegio raro entre las palabras, posee un certificado de nacimiento conocido (que no es otro, claro está, que la primera edición de la obra de Moro en 1516) y, más aún, que nació con mayúscula y con el fin de señalar un lugar bien concreto, por más que imaginario. Pese a su posterior generalización, que la habilitó para designar un conjunto diverso de obras (ya en minúsculas, las «utopías») y, en fin, toda una forma de pensamiento, toda una actitud, cuando no toda una heterogénea red de cábalas, fantasías y quimeras², Utopía nace como título de una obra literaria y nombre de un espacio de ficción del que se da cuenta en la misma. El recordatorio puede parecer baladí, pero no lo es tanto: si resulta difícil separar hoy de sus sentidos aquellos que atentan de un modo u otro contra este origen literario e imaginario, sí cabe al menos explicitar estos dos matices como posible punto de partida de una definición del género que deje de lado sus evidentes connotaciones ideológicas, políticas o de cualquier otra índole que no sea específicamente estética.

Por ello, en las siguientes páginas se propondrá en primer lugar una caracterización de la ficción utópica que, a falta de otro término, bien podría calificarse de retórica, y que pretende sentar las bases de un estudio ante todo estilístico

¹ Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985 [1.ª ed., 1983], pág. 12.

² Trousson señala que desde los primeros usos de utopía como nombre propio en el siglo XVI (en Moro, pero también en Rabelais) hay que esperar hasta el siglo XVIII para encontrar un uso de nombre común, como algunos diccionarios franceses del siglo atestiguan (cfr. Raymond TROUSSON, *Historia de la literatura utópica. Viajes a países imaginarios*, Barcelona, Península, 1995 [1.ª ed., 1979], pág. 36). Por su parte, en su repaso de «semántica histórica», Manuel y Manuel señalan que «ya entrado el siglo XVII, la palabra utopía no se restringía solamente a una pintura que habla o a un retrato narrativo de un modo de vida tan esencialmente bueno y tan acorde con los más profundos anhelos del hombre que no podía por menos de suscitar una aprobación inmediata y casi instintiva. También podía referirse a los principios básicos de una sociedad óptima expuestos y defendidos ya por el propio autor ya por varios interlocutores suyos. Utopía llegó también a denotar programas y plataformas generales de sociedades, códigos y constituciones ideales que prescindían por completo de aparatos ficticios» (Frank E. MANUEL y Fritzie P. MANUEL, *El pensamiento utópico en el mundo occidental I. Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*. Madrid, Taurus, 1981 [1.ª ed., 1979], pág. 15). En España, la obra de Moro circuló primero en su versión latina y no fue traducida al castellano hasta 1637 (lleva en esa primera edición una «noticia, juicio y recomendación» previa de Quevedo), pero el término no es recogido ni por Covarrubias, ni por el *Diccionario de autoridades* (1737), ni por la primera edición del *Diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia* (1780), sino que, según las indicaciones de Corominas, no entra en el léxico del DRAE hasta 1884, fecha relativamente tardía en comparación con las obras francesas. En su última edición aparece definida como «plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación».

del género; semejante objetivo obliga quizá a detenerse en exceso en los umbrales mismos del sentido, pero ello concuerda con la convicción de que son esos umbrales previos (juegos y jerarquía de voces, diseño espacial, estrategias de veracidad, etc.) los que guían, irremediabilmente, el camino a cualquier posible sentido. Así se intentará recordar, en segundo lugar, con respecto a un variopinto conjunto de textos que en torno al siglo XVIII español presentan curiosas reticencias de superficie a la hora de adoptar y actualizar el molde genérico antes definido. Si la interpretación ideológica de tales fallas estilísticas supone ya una tarea para la historia del pensamiento, su detección y análisis es aún patrimonio del análisis formal, uno de cuyos dominios fundamentales ha sido siempre el estudio de esa peculiar dialéctica establecida entre un modelo genérico determinado y sus oscilantes realizaciones particulares.

I. Modelo genérico: retórica de la ficción utópica

La elección de tal punto de partida no parece caprichosa a la luz del sesgo habitualmente tomado por la historia crítica del género; como se advierte en un mínimo repaso, la literatura utópica ha sufrido, por lo general, un tipo de tratamiento específicamente concentrado en poner de relieve los contenidos ideológicos de cada obra, presión que ha terminado por desplazar el punto de mira a aquellos aspectos que, en una palabra, podemos tildar de «referenciales»³ (y no se trata sólo de las relecturas críticas, sino de los propios intereses que actúan como estímulo en sus creadores). Esto es, ha prevalecido ante todo el interés por las áreas de intersección entre la realidad y los mundos de ficción de tales obras, y se ha juzgado su valía casi exclusivamente según dicha conexión, no sólo por encima sino incluso en menoscabo de su dimensión estética⁴.

El fenómeno se hace muy evidente en un tipo de lecturas que podemos calificar de finalistas o teleológicas, dado su énfasis en la capacidad de la lite-

³ Cfr. Joaquín MARTÍNEZ LLORENTE, «Autoría, autoridad y autenticidad en dos ficciones utópicas: Utopía y La ciudad del sol», en *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, Universidad, 1996, págs. 1013-1016.

⁴ Álvarez Barrientos argumenta así esta postura: «con relativa frecuencia se nos muestran mundos utópicos estereotipados y [...] los recursos “novelescos” utilizados para presentar la utopía son siempre los mismos. Tal vez se podría considerar este hecho como una convención del género. Pero lo cierto es que, aunque el autor construya un mundo ideal en el que el hombre pueda ser feliz, lo que está haciendo es presentar la realidad cotidiana de modo crítico, mostrando aquello que a su parecer ha de ser reformado. Los relatos utópicos y los de viajes imaginarios no son novelas, son recursos de los que se valen, a veces, los novelistas para criticar la sociedad, para ofrecer modelos o para agilizar su narración». Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, págs. 131-132. (*Historia de la Literatura Española*, 28).

ratura utópica para servir de estímulo o motor de la realidad⁵, y que enjuician los textos utópicos según la operatividad de sus contenidos⁶, según su grado de efectividad o, al menos, de compromiso con dicha realidad⁷, y desde las que se llega a lamentar, en ocasiones, la existencia meramente imaginaria y no efectiva de la utopía: «pues más de una utopía literaria se ha quedado en el papel», escriben Manuel y Manuel⁸.

Esta notable tendencia se explica por el hecho de que, en su mayoría, los estudios del género no son estudios estrictamente literarios; su punto de partida más o menos común es la afirmación de la existencia de una «propensión utópica» (por decirlo con Manuel y Manuel⁹), cierto espíritu «que se manifiesta en la historia de múltiples maneras» (ahora según Cappelletti¹⁰) una de las cuales, pero no la única, sería la forma literaria. Ahora bien, la articulación literaria de esa propensión utópica conoce registros y modos tan diversos que resulta necesario distinguir al menos entre aquellas obras que, de una parte, simplemente filtran ese pensamiento utópico a nivel ideológico o argumentativo, y, de otra parte, aquellas obras que proceden a tal articulación por medio de su objetivación, su plasmación, en un mundo ficcional determinado. Es en este sentido en el que cobra especial interés el concepto de ficción utópica, entendida como una específica modalidad de ficción literaria emparentada, eso sí, con un vasto corpus de obras entre las que se contarían todas aquellas otras manifestaciones verbales —pero no ficcionales— de ese espíritu utópico¹¹. Trousson plan-

⁵ «En suma, yo pienso que la utopía ha cumplido su misión en los siglos pasados; fue un faro que de tanto en tanto, brillantemente, ilumina la humanidad y le mostró el camino del porvenir; sin ella, ¿dónde se habría extraviado la pobre humanidad, puesto que está tan insegura de la ruta a seguir y patina sobre el mismo lugar, si no retrocede!». Max NETTLAU, *Esbozo de historia de las utopías* [1.ª ed., 1924], en Luis GÓMEZ TOVAR y Almudena DELGADO LARIOS, *Utopías libertarias*, Madrid, Ediciones Tuero, 1991, pág. 58.

⁶ Según Molina Quirós, «por encima de la forma literaria que haya escogido el autor, está el fin último de la utopía, que es, ante todo, afán reformista». Jorge MOLINA QUIRÓS, *La novela utópica inglesa*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1967, pág. 7.

⁷ Así, para Manuel y Manuel su investigación «no puede tampoco ocultar su predilección por los utópicos en los que la voluntad de conseguir una transformación social predomina sobre vaporosas fantasías destinadas más bien a divertir o a hacer cosquillas» (MANUEL y MANUEL, *El pensamiento utópico*, pág. 21). Frye distingue y prefiere, antes que a los autores simplemente descriptivos, a aquellos autores «constructivos» que no actúan sobre la «base negativamente existencial» de los primeros (Northrop FRYE, «Diversidad de utopías literarias», en Frank E. MANUEL, *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa Calpe, 1982 [1.ª ed., 1966], pág. 63). Por último, para Molina Quirós, si «el autor demuestra no creer en lo que propone [...] la utopía será un género muerto, al faltarle la plausibilidad que podría incitarnos a actuar» (MOLINA QUIRÓS, *La novela utópica inglesa*, pág. 9).

⁸ MANUEL y MANUEL, *El pensamiento utópico*, pág. 25.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ángel J. CAPPELLETTI, *El pensamiento utópico, siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1990, pág. VII.

¹¹ Esa concepción global es por ejemplo la de Manuel y Manuel, quienes parten de esa propensión utópica o «acto mental que toma la forma de un discurso» y toman en cuenta la amplia diversidad de experiencias en que se manifiesta; su decisión implica ampliar el objeto de estudio más allá de los límites de la

tea este corte metodológico como una pertinente diferenciación entre actitud mental, por un lado, y fenómeno literario, por otro, que permite librar a la utopía de «su confiscación por las ideologías»¹²; en sus palabras, la simple «facultad de imaginar, de modificar la realidad mediante hipótesis» sólo da pie al género literario utópico «en el sentido estricto del término, si la reflexión sobre las posibilidades laterales acaba en la representación de un mundo específico, organizado»¹³, esto es, si el utopismo (llamemos así a esa «actitud mental», «espíritu» o «propensión» utópica) se conjuga con una voluntad de representar tales esquemas ideológicos en un mundo literario determinado¹⁴.

Reconduciendo las tesis de Trousson al marco de la teoría contemporánea de la ficción, notablemente enriquecida hoy por la relectura del concepto leibniziano de «mundo posible» que han realizado autores como Eco, Pavel o Dolezel¹⁵, la clave residiría en el estatuto ontológico alcanzado por la utopía en el marco de la obra que la expresa, en la que existe o bien como un conjunto de instrucciones orientadas a la consecución del Estado Ideal, pautas sobre cuya pertinencia o viabilidad se discute¹⁶, o bien como un auténtico «mundo posible» o mundo narrativo con su censo de habitantes, sus leyes, su ubicación

ficción utópica como género literario, con el fin de incluir otras múltiples representaciones discursivas de esa propensión: «nuestra amplia y ecuménica concepción de la utopía extrae sus materiales de los “viajes extraordinarios”, de los informes de los viajantes a la luna, de las bonitas descripciones de mundos perdidos que se hallan en estado de naturaleza, de “constituciones” perfectas, de los consejos a príncipes para establecer un gobierno óptimo, de novelas que describen la vida cotidiana de una sociedad utópica “propia-mente dicha”, de profecías milenaristas, de planos arquitectónicos de ciudades ideales... » (MANUEL y MANUEL, *El pensamiento utópico*, págs. 19, 21).

¹² TROUSSON, *Historia de la literatura utópica*, pág. 28.

¹³ *Ibidem*, pág. 42.

¹⁴ Trousson plantea acertadamente esta distinción en relación con la obra que es habitual encabezamiento de todo repertorio utópico, esto es, la República de Platón, al recordar cómo en ésta no tiene lugar la objetivación última del Estado Ideal sino la simple discusión del mismo por parte de los interlocutores del diálogo, sin que tal esqueleto conceptual alcance nunca existencia de ficción; si Platón es el inventor de la utopía lo es, en sus palabras, «por ser el autor del *Timeo* y el *Critias*» (TROUSSON, *Historia de la literatura utópica*, pág. 57), pues, como deja claro el propio Sócrates al inicio del *Timeo*, en estos dos diálogos, y al contrario que en la República, el Estado se pone en «movimiento» gracias a su objetivación específica: «pues bien: ved ahora, respecto de ese Estado que hemos descrito, qué clase de sentimiento he experimentado en su consideración. Esta impresión se asemeja a la que uno podría sentir cuando, habiendo visto en alguna parte unos hermosos seres vivientes, bien sean representados en una pintura, bien sea realmente en vida, pero en estado de reposo, experimentara uno el deseo de ver que por sí mismo se ponían en movimiento y hacían realmente algunos de los ejercicios que parecían adecuados a sus cuerpos» (PLATÓN, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1988, pág. 1127).

¹⁵ Cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999 [1.ª ed., 1979]; Thomas Pavel, *Fictional worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; Lubomir Dolezel, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco libros, 1999 [1.ª ed., 1998].

¹⁶ Las alusiones a ese proceso de diseño imaginario de los propios personajes —a través del cual pretenden dilucidar el concepto de justicia— son constantes en la propia República platónica: por ejemplo, «por consiguiente nuestro Estado tendrá necesidad de un número mayor de labradores y de otros obreros»;

geográfica, su temporalidad, etc., componentes todos ellos dotados de existencia (existencia de ficción, se entiende) gracias a diversas estrategias retóricas que sazonan el texto aseverando y confirmando dicho estatuto ontológico. Sólo para este segundo tipo de textos debería reservarse, en realidad, el concepto de ficción utópica¹⁷.

Una vez tomada semejante precaución metodológica, resulta necesario plantearse qué criterios permiten a un mundo posible literario ser calificado de utópico, concepto cuya definición es francamente difusa. Probablemente una de las notas más significativas de lo utópico sea su carácter quimérico e irrealizable, que deriva por un lado de su «no existencia» (u-topos, no lugar), y por otro de su excesiva perfectibilidad, aspecto que hace desconfiar —hasta juzgarla imposible— de su efectiva realización. En realidad, el primer aspecto (la no existencia) resulta ser un criterio impertinente a la hora de juzgar la ficción utópica, puesto que, si se observa y respeta la definición antedicha, es evidente que la isla de Utopía sí existe en la obra de Moro como legítimo espacio de ficción y parte del mundo posible instaurado por el texto, y buena parte de los espacios utópicos que pueblan la historia de la literatura comparten, sin duda, ese característico estatuto existencial, propio de los objetos —sean lugares, personajes, hechos, etc.— de ficción¹⁸. Por ello, la dimensión problemática de un mundo utópico no sería tanto su inexistencia como su perfectibilidad, su idoneidad, pues el carácter ideal de un modelo determinado de realidad (ya sea efectivo o imaginario) se asienta en buena medida en criterios axiológicos, de por sí inestables: esto es, en juicios de valor condicionados cultural, histórica o subjetivamente, ligados a las más íntimas perspectivas del creador y su contexto de emisión, o del lector y su horizonte de recepción.

«el Estado sano es el que acabamos de describir»; «a nosotros nos corresponde escoger, si podemos, entre los diferentes caracteres, los que son más propios para la guardia del Estado», etc. (PLATÓN, *La República o el Estado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, págs. 116, 118, 121).

¹⁷ No tener en cuenta esta premisa de qué es, por decirlo en términos de Martínez Bonati, ficticio frente a ficcional (Cfr. Félix MARTÍNEZ BONATI, *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad, 1992, pág. 155), lleva a homologar textos tan diversos como la Utopía de Moro, la República de Platón o la Divina comedia de Dante, efectivamente emparentados «en esencia», como señala Rodríguez Pequeño, por su búsqueda de la justicia o del Estado perfecto, perspectiva que silencia o no toma en consideración la muy distinta base estilística de cada una de esas obras (Francisco Javier RODRÍGUEZ PEQUEÑO, *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma, 1995, pág. 184).

¹⁸ Así lo advierte Pedro Álvarez de Miranda: «frecuentemente se ha empleado la palabra utópico con el valor de “irrealizable, quimérico”, que es un sentido hoy común en la palabra, al que no podemos sustraernos, pero que no es el único históricamente posible, ni tampoco el más exacto; pues [...] muchas ficciones utópicas se presentan como efectivamente realizadas y existentes, y por tanto posibles, aunque su ubicación en latitudes muy lejanas haga muy difícil o imposible la comprobación de esa existencia». Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, «Epílogo, siglo XVIII», en VV. AA., *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1990, pág. 316.

En este sentido, cualquier utopía resulta susceptible de crítica, rechazo o negación si sólo se presta atención al discurso ideológico que articula, y se lee por ello de manera exclusivamente referencial, esto es, cotejándola con la realidad y enjuiciando su valía o atractivo como modelo al que debe aspirar tal realidad. En efecto, no faltarán lectores de uno u otro signo que acepten o rechacen la estructura de mundo propuesta por cada obra, pues, como escribe Frye, «lo que para su autor, y para muchos de sus lectores, es una utopía seria, podría ser leído como una sátira por un lector cuyas actitudes emocionales fueran diferentes»¹⁹. El juicio es rotundo, y evidente: también Davis, entre otros, comienza por afirmar que el concepto de «lo mejor» es en exceso «impreciso, vago y subjetivo»²⁰, aunque en sus páginas preliminares apunta una posible vía de salida a este atolladero cuando formula que «sólo puede decirse que unas visiones son “mejores” por referencia a una norma o condición preexistente»²¹. Davis acierta así a recordar la innegable tensión comparativa que, en última instancia, siempre implica el concepto de «mejor», ya que algo no satisface tal calificativo si no es en relación con un segundo término sobre el que se establece tal tensión: en otras palabras, mejor es siempre mejor que, «superior a otra cosa y que la excede en una cualidad natural o moral» según el diccionario.

Pese a su obviedad, casi insultante, semejante definición de «lo mejor» se confirma de manera inusitada en la propia dinámica de los textos, ya que, cuando se aborda el diseño ontológico de gran parte de las ficciones utópicas convencionales, se observa la reiteración de un esquema comparativo entre diversos estados de cosas que, en el seno mismo del mundo de ficción, entran en claro contraste. Desde esta perspectiva no interesaría tanto si a Moro, en palabras de Quevedo, «le fue forzoso, para reprender el gobierno que padecía, fingir el conveniente»²², como que en el propio texto de Utopía existe una evidente tensión comparativa entre un determinado estado de cosas, al que se alude con el significante «Inglaterra», y un segundo dominio referido con el significante «Utopía», tensión que queda incluso inscrita en la propia estructura externa

¹⁹ N. FRYE, «Diversidad de utopías literarias», pág. 59. El mismo Frye juega a hacer una lectura totalitaria de la República de Platón (Cfr. FRYE, «Diversidad de utopías literarias», págs. 64 y ss.), leída así también por ejemplo por Jabaloy, quien amplía sus juicios negativos a La ciudad del sol de Campanella y otras obras (Federico JABALOY, «De la utopía a la antiutopía», en *Lo utópico y la utopía*, Barcelona, Integral, 1984, págs. 166-167).

²⁰ J. C. DAVIS, *Utopía y la sociedad ideal. Estudio de la literatura utópica inglesa, 1516-1700*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 [1.ª ed., 1981], pág. 22.

²¹ *Ibidem*, pág. 23.

²² Francisco de QUEVEDO, «Juicio de Utopía», en Tomás MORO, *Utopía (el estado perfecto)*, Barcelona, Apolo, 1948, pág. 45.

de la obra (el libro primero se centra en Inglaterra, el libro segundo en Utopía)²³. En otras palabras, la tensión comparativa se halla interiorizada en la dialéctica argumental de la obra e inscrita gráficamente en su diseño topológico (el conflicto se espacializa, como quiere Lotman²⁴), y por ello no resulta necesario, al menos desde un punto de vista retórico, recurrir a ninguna lectura referencial (del tipo «Utopía es un país superior a los estados europeos de comienzos del siglo XVI») para afirmar que ese mundo de ficción es «mejor», pues así se valora en el texto mismo con respecto a otro estado de cosas «peor». Más allá de comparaciones contextuales, desde una estricta perspectiva interna esa comparación ya ha operado en el seno de la ficción y —en este caso— a favor de Utopía.

No se trata, por supuesto, de expulsar el juicio histórico, político o ideológico de la consideración de un género que por su propia esencia invita, quizá como pocos, a adoptar semejante punto de vista; pues ello sería tan insatisfactorio como ignorar, por el contrario, la hábil construcción estilística del género, responsable de iniciar tales procesos comparativos en el seno mismo del mundo de ficción. La ficción utópica queda definida entonces no sólo como una obra que objetiva en un mundo imaginario cierto pensamiento utópico, sino como aquella obra que presenta —en su forma más habitual, al menos— una estructura ontológica dividida en dos dominios (dos subconjuntos, dos submundos, dos espacios) entre los que se establece primero una conexión y luego una tensión comparativa; el primero de esos dominios suele ser el reflejo literario de un estado de cosas dado, construido según los parámetros del mundo factual contextual (la Inglaterra de comienzos del siglo XVI, sin ir más lejos), desde el cual, por medio de una serie de técnicas que forman ya parte del repertorio convencional del género —en especial la figura del narrador viajero—, se entra en contacto con el segundo dominio, construido y regido por parámetros notoriamente distintos del primero; como resultado de esa fricción se producirá una inevita-

²³ No en vano el libro I (dedicado a Inglaterra) acaba con el ruego de Moro y Giles a Hithloday para que dé comienzo a su descripción de Utopía (libro II) con la siguiente frase: «así pues, viéndonos deseosos y bien dispuestos a escucharle, después de estar sentado un momento en silencio y tras un momento de pausa, meditando y pensando, empezó a hablar así»; y el libro II se subtitula exactamente «la relación de Rafael Hithloday, referente al mejor estado de una república con la descripción de Utopía y una extensa exposición del gobierno político y de todas las buenas leyes y ordenanzas de dicha isla» (Tomás MORO, *Utopia/Utopía*, Barcelona, Bosch, 1977, págs. 183-185). Suvín anota de manera gráfica este característico desplazamiento de la utopía: «at the basis of all utopias is an open or hidden dialogue, a gesture of pointing, a wide-eyed glance from here to there, a “travelling” shot moving from the author’s everyday lookout to the wondrous panorama of a far-off land in space or time» (Darko SUVÍN, «Science fiction and Utopian fiction: degrees of kinship», en *Positions and presuppositions in Science Fiction*, Kent, The Kent State University Press, 1988, pág. 33).

²⁴ Cfr. Yuri M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988 [1.ª ed., 1970], págs. 261-292.

ble tensión comparativa, responsable última de los sentidos de «mejoría» que adquiere este segundo término con respecto al primero²⁵.

Un mundo de ficción así descrito se aproxima, sin lugar a dudas, a lo que la teoría literaria contemporánea califica de «mundo diádico»²⁶, un mundo escindido en dos dominios contrapuestos en los que operan distintos criterios de lo que es posible o imposible, permitido o prohibido, bueno o malo, correcto o incorrecto, etc. En el caso de Utopía, las divergencias entre ambos dominios (Inglaterra, Utopía) no radicarían tanto en el diseño físico o cosmológico de ambos sino en su diseño social y legislativo, espectacularmente distinto²⁷: la estricta legislación del país de Utopía establece restricciones abundantes, pero con el fin de objetivar y preservar un sistema de valores determinado (básicamente el sentido de la comunidad y su anteposición al individuo) cuya percepción y valoración conduce a Hithloday, verdadero guía del sentido en la obra de Moro²⁸, a su decisivo juicio final.

La marcada estructura diádica de la ficción utópica convencional se observa, además, en otros dos aspectos: por un lado, en el elevado grado de saturación²⁹ que, desde un punto de vista estilístico, suele caracterizar la presentación del dominio utópico. Mientras que el diseño del dominio inicial, aquel que se rige según los parámetros del mundo real (léase, una vez más, Inglaterra), suele construirse de manera implícita —pidiendo auxilio a toda la información contextual que el lector será capaz de movilizar para su comprensión—, el dominio utópico necesita, debido a su alteridad, una descripción saturada al máximo. Como escribe Eco, el interés de tales mundos reside casi exclusivamente en su «mobiliario» ontológico³⁰, casi siempre detallado hasta la extenuación. Esa dinámica entre la explicitud y la implícitud, entre la alusión a lo conocido y la satu-

²⁵ Manuel y Manuel reconocen en cierto modo la necesidad de esa tensión, al calificar de «utopía débil» a aquella que es bien un mero reflejo de la realidad, o bien un mundo excesivamente fantástico y desconectado por completo del real; esto es, cuando no prevalece la tensión comparativa entre dos dominios sino la concentración casi exclusiva en uno de los dos extremos posibles, real o fantástico (MANUEL y MANUEL, *El pensamiento utópico*, pág. 52).

²⁶ L. DOLEZEL, *Heterocósmica*, págs. 190 y ss.

²⁷ Eco advierte cómo el diseño de un mundo de ficción puede oscilar notablemente según estas variantes, y acierta a sintetizar cuál de ellas está en la base del género utópico, a propósito de la Nueva Atlántida de Bacon: «el mundo de Esopo es estructuralmente diferente del real sólo desde el punto de vista biológico o zoológico, el mundo de los imperios del sol y la luna de Cyrano de Bergerac presenta, respecto del real, notables diferencias cosmológicas, mientras que lo que diferencia a la Nueva Atlántida de Bacon de nuestro mundo es esencialmente su estructura social» (Umberto Eco, «Los mundos de la ciencia-ficción», en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, pág. 186).

²⁸ Cfr. MARTÍNEZ LLORENTE, «Autoría, autoridad y autenticidad en dos ficciones utópicas», págs. 1017-1018.

²⁹ Sobre las implicaciones ontológicas y estilísticas del concepto de saturación en la teoría de los mundos posibles literarios, cfr. L. DOLEZEL, *Heterocósmica*, págs. 241-261.

³⁰ U. Eco, «Los mundos de la ciencia-ficción», pág. 188.

ración de lo desconocido, se refrenda de manera muy evidente en la distinta —si no antitética— longitud textual de que disfruta uno y otro submundo. Pues, en efecto, es rasgo característico de buena parte del género la morosidad y profusión descriptiva con que se desgranán los dominios ideales, en especial las ficciones utópicas clásicas, muchas de las cuales se reducen casi exclusivamente a tal relación pormenorizada (por ello tiene razón Suvin al escribir que en la ficción utópica «the conceptual explanation constitutes almost the whole plot»)³¹.

Por otro lado, las ficciones utópicas se revelan igualmente diádicas en sus complejas estructuras cronotópicas, que al menos en uno de los ejes (en tiempo o en espacio) suelen ser a su vez duales; no parece suficiente explicar que abunden tantas islas en la historia del género sólo por una necesidad de «preservar una comunidad de la corrupción exterior y ofrecer un mundo cerrado», como parecen sugerir Trousson o Suvin³², ni mucho menos por mero afán pintoresco o de «atractivo literario», según piensa Molina Quirós³³, sino más bien por una simple necesidad de objetivar el dominio utópico en algún extremo —espacial o temporal— de lo posible, allí donde pueda alcanzar una existencia relativamente verosímil (en los confines del espacio ignoto, caso de la isla perdida en el océano, o más allá de las fronteras del tiempo conocido). Esa lejanía espacial o temporal legítima, a su vez, la alteridad del dominio utópico, desconocido desde el punto de vista del término de partida (el dominio «real»). La conexión entre ambos extremos del eje espacio-temporal se lleva a cabo a través de diversos puentes retóricos que son ya tópicos del género, entre los cuales se cuentan la tempestad y el naufragio en costas remotas, el viaje en el tiempo o incluso el sueño, y que suelen ser salvados por la figura del viajero cronista que, como Hithloday, luego regresa para informar a sus compatriotas del hallazgo de la utopía³⁴.

Se han distinguido formas diversas de ficciones utópicas según en qué eje se produzca el desplazamiento, bien las «utopías» en sentido estricto —por

³¹ SUVIN, «Science fiction and Utopian fiction», pág. 39.

³² TROUSSON, *Historia de la literatura utópica*, pág. 44; SUVIN, «Science fiction and Utopian fiction», pág. 40.

³³ MOLINA QUIRÓS, *La novela utópica inglesa*, págs. 42-43.

³⁴ En su definición de los ingredientes «suficientes» y «necesarios» del género, Miguel Avilés restringe al eje espacial (y no al temporal, que debe mantenerse en el «presente») la posibilidad de objetivación del mundo utópico, insistiendo, eso sí, en la distancia fingida entre tal dominio y el del «autor del relato y los destinatarios del mismo». Señala asimismo Avilés la existencia de diversas convenciones de conexión o «portadores» (viajeros, libros, mensajes) que atraviesan esa distancia, cuya fijación «puede servir tanto para destacar la inaccesibilidad del modelo utópico como la dificultad de verificar con nuevas observaciones lo que sobre él se sabe, así como para explicar por qué ha tardado tanto en conocerse lo que venía ocurriendo desde hacía tiempo en aquel distante lugar del mundo». MIGUEL AVILÉS, «Otros cuatro relatos utópicos en la España moderna. Las utopías de J. Maldonado, Omnibona, y el Deseado Gobierno», en *Las utopías en el mundo hispánico*, págs. 111-112.

ser el espacio o topos su coordenada³⁵—, o bien las «ucronías», desplazadas en el eje cronológico; a raíz de este último término, y en paralelo con «eutopía», o el mejor lugar, Manuel y Manuel propusieron hablar también de «eucronías» para significar los relatos de «los buenos tiempos»³⁶. Miguel Avilés, por último, fue un paso más allá a propósito de la Sinapia, proponiendo calificarla no de utopía sino de «antitopía», «como lo que es el contrario de lo que está en algún lugar»³⁷ dado el carácter antitético de Sinapia con respecto a España. Es cierto que existen notables diferencias estructurales y de sentido según sobre qué eje se desplace una obra para situar el dominio utópico, pues en un eje topológico de «espacios paralelos» la tensión se produce habitualmente entre un dominio que evoca el mundo factual y otro nuevo y recién descubierto, mientras que en el eje cronológico la tensión se manifiesta, por lo general, entre un dominio que evoca el mundo factual y otras fases del mismo, bien pasadas o bien futuras³⁸; pero también lo es que el diseño diádico siempre permanece en uno

³⁵ Resulta interesante observar la evolución propia del género por lo que respecta al topos; si Moro, poco más de veinte años después del descubrimiento de Colón, sitúa su Utopía en el Nuevo Mundo, en el continente aún por conocer que es América, el siglo XVIII desvía la vista hacia los Mares del Sur o las antípodas europeas (como hará Sinapia), mientras que en una época como el siglo XX, desaparecida ya la posibilidad de cualquier espacio ignoto en un planeta conocido y cartografiado al detalle, son las galaxias y los planetas lejanos los espacios paralelos más recurrentes. Se trataría de un condicionante variable, contextual, de especial operatividad en la ficción utópica, que se aproxima en este sentido a lo que Todorov denomina «relato maravilloso exótico», aquel basado en la insuficiencia epistémica del receptor sobre el espacio en que transcurre la acción: esto es, cuando «el receptor implícito desconoce las regiones en que se desarrollan los acontecimientos» (Tweztan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972 [1.ª ed., 1970], pág. 69).

³⁶ MANUEL y MANUEL, *El pensamiento utópico*, pág. 17.

³⁷ Miguel AVILÉS FERNÁNDEZ, «Introducción» en *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, Madrid, Editora Nacional, 1976, pág. 24.

³⁸ La anticipación temporal, angustiosamente pesimista, será la estructura favorita del género en su mutación contemporánea más característica, la antiutopía o distopía moderna: títulos como *Nosotros* de Zamiatin (1920), *Un mundo feliz* de Huxley (1932), 1984 de Orwell (1949), *¡Vivir!* de Ayn Rand (1946), *Fahrenheit 451* de Bradbury (1953), *El cuento de la criada* (1985) de Atwood, etc., sistemáticamente construyen un futuro posible de pesadilla. En todos esos futuros, el pasado —básicamente equivalente al presente contextual del autor— es connotado por diversos espacios simbólicos (como el barrio de los proles en 1984, la «casa antigua» en *Nosotros*, la reserva salvaje de *Un mundo feliz*, la galería que es obra de los «Tiempos Innominables» en *¡Vivir!* o el espacio de los marginales al otro lado del río en *Fahrenheit 451*) y adquiere, por comparación implícita o explícita, un elevado valor positivo. Aunque parecido, pues también se sirve del eje cronológico para objetivar en su extremo futuro el dominio utópico o antiutópico, el relato de anticipación es un modelo que cabe distinguir claramente del viaje en el tiempo, en el cual el pasado (equivalente, de nuevo, al presente contextual) no es connotado sino encarnado por el personaje que realiza ese desplazamiento temporal y descubre, por lo general para su sorpresa, la organización del mundo futuro. La justificación narrativa de semejante desplazamiento conoce argucias diversas, desde el mero sueño del que se despierta mucho tiempo después (recurso adornado con la ayuda de la hipnosis en *El año 2000* de Bellamy o explicado «científicamente» en *Las maravillas del año 2000* de Salgari), hasta la invención de la máquina que, desde Wells —o más bien desde su precursor hispano, *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar—, permite al viajero plegar el tiempo a voluntad.

u otro modelo, espacial o temporal, en tanto clave de la tensión comparativa que da paso al sentido de idoneidad, de perfectibilidad, que resulta inseparable del concepto de utopía.

II. Del género al texto en torno al siglo XVIII español

Una vez esbozado el modelo genérico básico en sus constantes estilísticas fundamentales³⁹, es tiempo de confrontar tal estructura con algunas de las realizaciones particulares de dicho modelo alumbradas por la literatura española en torno al siglo XVIII. Lejos ya de las visiones parciales e incompletas, como la que ofreció en su día la *Encyclopédie de L'utopies, des voyages extraordinaires et de la science fiction* de Versins en su entrada «Espagne» (que sólo cita para el siglo XVIII español, y con reservas, los Viajes de Enrique Wanton al país de las monas⁴⁰), la literatura española de la época cuenta hoy ya con un cierto censo de textos utópicos localizados en torno al siglo ilustrado⁴¹. Es recurrente la afirmación de que la literatura española carece, en general, de una tradición utópica «sostenida» —así lo hacen notar Manuel y Manuel⁴²—, y que los ejemplos

³⁹ No se trata de defender la existencia de un fenómeno de monogénesis, y que, por tanto, toda la historia del género utópico pueda hacerse «a partir de la definición autorizada por la descripción de la obra madre» que sería Utopía (según afirma TROUSSON, *Historia de la literatura utópica*, págs. 26-27), pues es evidente que ya la Antigüedad clásica esbozó líneas básicas del género (cfr. por ejemplo la antología de Jesús LENS TUERO y Javier CAMPOS DAROCA, *Utopías del Mundo Antiguo*, Madrid, Alianza, 2000); pero tampoco cabe duda de la centralidad histórica y estilística que ocupa la obra de Moro, y de que su descripción proporciona, salvando las distancias pertinentes, un modelo más que reiterado desde entonces por textos muy diversos (desde el *Erewhom* de Butler al *Walden* de Skinner, pasando por *El viaje al país de los artículos* de Maurois, *La isla de Huxley*...); de ahí, entonces, la opción metodológica seguida hasta aquí, que efectivamente abusa de la descripción de Utopía para establecer el modelo genérico básico.

⁴⁰ Pierre VERSINS, *Encyclopédie de l'utopies, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972, pág. 289.

⁴¹ La expresión «en torno al siglo XVIII» sólo pretende precaverse de una estricta ubicación cronológica de algunos de los textos que se tendrán en cuenta a partir de aquí. Recuérdese la tesis de Cro sobre la datación de Sinapia a fines del siglo XVII (Stelio CRO, «Introduction» en *Sinapia. A classical utopia of Spain*, Hamilton, Mc Master University, pág. XXXVIII), que cabe completar, en todo caso, con la siguiente reflexión de Álvarez de Miranda: «al incluir a Sinapia en el siglo XVIII no estoy descartando, naturalmente, sino todo lo contrario, la posibilidad de que fuera escrita a fines del XVII, puesto que no manejo una concepción historiográfica del XVIII que lo haga comenzar en 1700, sino hacia 1680, con el inicio de la llamada época de los notavores» (Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, «Epílogo, siglo XVIII», en *Las utopías en el mundo hispánico*, pág. 316). Por su parte, el *Viaje de un filósofo a Selenópolis* se edita en 1804, el mismo año que el volumen *Mis pasatiempos* de Cándido María Trigueros, en el cual aparece el relato (anti)utópico «El mundo sin vicios». Aguilar Piñal, no obstante, cree que la composición de este texto debe remontarse dos décadas atrás, concretamente al periodo comprendido entre 1780 y 1785 (Francisco AGUILAR PIÑAL, «La anti-utopía dieciochesca de Trigueros», en *vv. AA.*, *Las utopías en el mundo hispánico*, pág. 66); en esas fechas, 1784-1785, aparecieron los tres discursos de *El Censor* que conforman, por su parte, la llamada Utopía de los Ayparchontes.

⁴² MANUEL y MANUEL, *El pensamiento utópico*, pág. 32.

claros y rotundos son más bien —por ejemplo según Cro⁴³— escasos. De hecho, Trousson afirma que Sinapia es la «única utopía sistemática nacida en España»⁴⁴, mientras que Versins, aun ofreciendo un censo más amplio, se deja llevar por criterios más que dispares en su selección.

Es posible que estas visiones, sesgadas e insatisfactorias, estimularan el esfuerzo investigador que, especialmente desde la década pasada, se ha realizado en esta dirección⁴⁵. Por lo que respecta al caso concreto del siglo XVIII, «edad de oro» de la utopía europea en palabras de Trousson, existen diversos trabajos⁴⁶ que han permitido, a su vez, establecer un panorama general sobre la suerte del género en nuestras fronteras durante el siglo ilustrado y sus márgenes. A ese variopinto corpus literario hoy ya delimitado pertenecen los textos cuyas particularidades genéricas serán atendidas por las próximas páginas; se trata, en concreto, de los siguientes: la descripción de Sinapia, la conocida como «Utopía de los Ayparchontes», El viaje de un filósofo a Selenópolis, y el relato titulado «El mundo sin vicios» de Cándido María Trigueros.

El punto de encuentro que es posible detectar hoy entre estos cuatro textos tan dispares entre sí es, por decirlo en pocas palabras, su significativa puesta en cuestión, por medios diversos, de los procesos retóricos destinados a autenticar el material del relato. Pues una de las estrategias más insistentemente articuladas por las ficciones utópicas, desde Platón (el Platón del Timeo y el Critias) a Tomás Moro, consiste en el despliegue de una reiterativa argumentación que no tiene otro fin que dotar a los espacios utópicos imaginarios de un cierto peso existencial, de un cierto aire de «realidad» (con todas las comillas que merece el término). En efecto, la ficción utópica, por su propio y específico objeto, se enfrenta a menudo a la dificultad de expresar, de modo que resulte convincente, un dominio a todas luces imaginario pero que es o ha sido, al tiempo, hallado en el orbe de lo real, formando parte de él, y la efectividad del principio comparativo —la tensión establecida entre uno y otro dominio— depende en grado extremo de la solidez que dicho dominio alcance en la superficie del texto. La necesaria justificación de la realidad existencial del dominio utópico, su ubicación en el tiempo o en el espacio, las

⁴³ S. CRO, «Introduction», págs. XI, XLIX.

⁴⁴ TROUSSON, *Historia de la literatura utópica*, pág. 9.

⁴⁵ Esa creciente generalización del interés por la literatura utópica en nuestras fronteras puede ejemplificarse con el volumen colectivo, ya citado, *Las utopías en el mundo hispánico*, que recoge las actas del Coloquio celebrado sobre la materia en la Casa de Velázquez del 24 al 26 de noviembre de 1988.

⁴⁶ Así el conocido trabajo de Álvarez de Miranda, tan rico en orientaciones, pistas y comentarios. Cfr. Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, «Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981, págs. 351-382.

claves de su accesibilidad —las vías de contacto, cómo y por qué ha sido conocido—, la saturación general de su diseño —la «descripción» en que abunda el género, armazón indispensable de esa tensión comparativa—, son aspectos todos que requieren, cuando menos, ciertas coartadas narrativas. No es momento ahora de detenerse en un análisis circunstanciado de este rasgo genérico, pero cabe recordar el esfuerzo argumentativo del *Timeo*, en cuyos preliminares se insiste en legitimar, por medios diversos, el carácter histórico de la antigua Atenas y la Atlántida⁴⁷; el magistral juego entre realidad y ficción establecido por Moro desde el prólogo de *Utopía*, en el cual, sirviéndose de su propia primera persona, reitera el carácter factual tanto de los personajes como de la materia a tratar, técnica luego asimilada en la sutil invocación a la experiencia efectiva del país imaginario que proclama Hithloday (quien ha estado allí, ha visto, etc.)⁴⁸; la inteligente manipulación del diálogo en *La ciu-*

⁴⁷ El *Timeo* presenta un intrincado tejido de voces que dan lugar a un magistral juego de diferidos: el proceso enunciativo conoce un nivel primario, compuesto por Sócrates, Critias, *Timeo* y Hermócrates, en el que Critias anuncia la relación de una historia de la que afirma tener buen conocimiento. Al explicitar de dónde le procede dicho conocimiento introduce, ya sólo citado, un segundo nivel según el cual la historia ha sido oída por Critias en su infancia —diez años a lo sumo, afirma— de labios del anciano Critias el Viejo. En ese plano, Critias el Viejo menciona un relato inacabado de Solón que le habría valido al sabio la mayor estima como poeta e, interpelado, Critias el Viejo expone de qué trataba ese relato, introduciendo a su vez un tercer nivel en el que Solón ha contado a Critias el Viejo sus experiencias en el Egipto y, en especial, la conversación mantenida con uno de los sacerdotes —ya muy viejo, a su vez— de la ciudad de Sais. Surge así un cuarto nivel en el que dicho sabio explica a Solón que allí, en Sais, se conservan por escrito las tradiciones más antiguas, y así sucede con el conocimiento de la antigua Atenas, penúltimo nivel de diferido —el de esa existencia escrita— interpuesto antes de los hechos mismos. El conocimiento de los motivos es gradualmente diferido de voz en voz y remitido cada vez un paso más allá en la distancia temporal; de este modo, la materia a narrar se convierte en tradición histórica y queda legitimada como verdadera, frente a la mera especulación que implicaba la disquisición hipotética de *La República*. Por su parte, también el joven Critias se preocupa por desplegar diversos gestos que buscan asentar la confianza del receptor en la legitimidad de su relato: así la invocación de la memoria y su firmeza, a la que se une el estudio sereno de los propios textos de Solón; el hábil reconocimiento de sus dificultades expresivas y sus límites, en busca de la benevolencia; o la articulación explícita de su propio escepticismo ante aspectos secundarios de la historia.

⁴⁸ Tanto el prólogo como el libro primero de *Utopía* activan una serie de recursos veristas de autenticación de la materia: el uso del «yo» no ficcional de Moro, la técnica confesional del prólogo epistolar, la búsqueda de la complicidad de Giles —la materia es compartida y conocida por ambos—, la reiteración en su papel de simple transcriptor de la conversación mantenida con Hithloday —la negación de todo artificio, por tanto—, y la insistencia en el carácter de experiencia vivida que rodea al inminente relato de éste último, experiencia situada además en el marco contemporáneo de los viajes de Américo Vespucio. Así, las instancias «reales» —entre muchas comillas— se multiplican (Moro, Giles, Vespucio), y Hithloday es introducido y tematizado en el mismo plano de realidad que sus interlocutores. En el libro segundo, en cambio, la explícita voz de Moro desaparecerá prácticamente del texto casi hasta el final y será Hithloday quien ocupe la narración del mundo utopiense beneficiándose, sin duda, de los dispositivos anteriores. El «yo» de Moro no adquiere compromiso alguno con respecto al estatuto ontológico de la isla de *Utopía* sino que se compromete, en todo caso, a la transcripción honrada del relato de Hithloday, pero no cabe duda de que, al servirse de sí mismo —gracias al principio de identidad que formula desde el prólogo—, Moro arropa y respalda a Hithloday y su relato de un modo retóricamente efectivo.

dad del sol de Campanella, en la que el proceso interactivo entre el Almirante y el Gran Maestre sirve para introducir valoraciones, sortear interrogantes, seleccionar motivos⁴⁹; o, por último, la hábil diseminación de voces nativas que, en *La nueva Atlántida* de Bacon, glosan (con una naturalidad que sólo puede proporcionarles su experiencia cotidiana) los aspectos más llamativos de Bensalém, a modo de contrapunto o complemento del relato de los fascinados visitantes europeos⁵⁰.

Todo ese complejo aparato retórico es el que, por una u otra razón, es puesto en tela de juicio, cuando no suspendido o desmantelado por completo, en los diversos textos elegidos; el resultado inmediato es que los dominios utópicos de cada texto pierden la solidez ontológica característica del modelo clásico, sufriendo, por el contrario, bien una oscilación irresoluble (cuando la autenticidad de lo narrado ni se ratifica ni se refuta, sino que se abandona en un estatus ambiguo, cierto o falso a partes iguales), o bien una absoluta negación final, ya fuera de toda duda, que destruye cualquier arquitectura previa del relato. Veámoslo brevemente.

Por lo que respecta a la primera de esas dos opciones, esto es, la oscilación irresoluble, una de las estrategias responsables del fenómeno consiste en activar un esquema enunciativo que, de nuevo, viene a jugar sobre la frontera

⁴⁹ La presencia activa del diálogo orienta en buena medida la obra de Campanella: desde el primer momento es el Gran Maestre quien incita a la narración del Almirante de su experiencia entre los habitantes de la Ciudad del Sol; será su «gran curiosidad» (como casi parece reprocharle en cierto pasaje su interlocutor, el Almirante) la que actúe de gozne del todo el diálogo, propiciando continuos pies a la descripción, solicitando la exposición de temas concretos (preguntará por el gobierno, la educación, las costumbres de guerra, los hábitos alimenticios, la religión, etc.). Su presencia activa durante la narración del Almirante repercute en concreto en algunos aspectos destacables; así por ejemplo, al polemizar con el Almirante a propósito de la idea de colectividad, sus dudas dan lugar a que éste último ahonde en su justificación, como en otros pasajes sus preguntas y natural ignorancia al respecto de las costumbres de la ciudad favorecen la saturación descriptiva del mundo. En resumen, sus preguntas, objeciones, asertos y otros comentarios (valorativos, incluso: «oh, qué sutiles son», exclama en cierto momento; cfr. Tomaso CAMPANELLA, *La ciudad del sol*, en *Utopías del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pág. 156), colaboran a la hora de generar la tensión comparativa y resolver por anticipado posibles suspicacias del lector sobre su efectividad.

⁵⁰ Así, ante el Gobernador de la residencia de extranjeros, una de las primeras voces nativas que articulan este procedimiento, los visitantes de esa nueva Atlántida no dejarán de advertir la potencia que posee el relato de primera mano de una voz nativa: «estábamos atónitos —se lee— de oír tan extrañas cosas con tal naturalidad dichas» (Francis BACON, *La nueva Atlántida*, en *Utopías del Renacimiento*, pág. 215). Del mismo modo, el narrador entabla amistad con un comerciante judío, llamado Joabín, quien sirve a su vez de narrador nativo (de su voz nace por ejemplo el conocimiento de las costumbres de matrimonio y fidelidad, discurso altamente comparativo entre ambos mundos, Atlántida y Europa). Hay que recordar en este sentido, por último, la conferencia que los extranjeros celebran con el sabio de la Casa de Salomón, quien articula una organizada y prolija relación de sus secretos y maravillas. La rentabilidad de la estrategia propuesta por Bacon es evidente, ya que las maravillas de la Casa de Salomón, como la idoneidad general que oferta *La Nueva Atlántida*, surgen en la obra ya no sólo en boca de un narrador viajero fascinado (caso de Hithloday), sino por medio de una hábil polifonía nativa que satura, reitera o amplifica tales sentidos, orientando el juicio axiológico del receptor.

entre realidad y ficción (la frontera ya explorada por Platón o Moro), y cuya consecuencia fundamental, en términos ontológicos, es la indeterminación última del estatuto del mundo propuesto: se trata de la venerable «retórica de la transcripción» según la cual un texto se ofrece y presenta como lectura y traducción de otro texto previo, copiado o glosado de modo más o menos espurio, de tal modo que el mundo de ficción así expresado se tiñe de cierta desconfianza o escepticismo, mientras la responsabilidad última de su autenticación se diluye en el complejo proceso de transmisión de una voz narrativa (el narrador previo, que es traducido) a otra (el traductor). Sucede así que, a pesar de la conveniente saturación posterior de que disfruta dicho mundo, el valor de tales frases narrativas oscila a medio camino entre lo cierto y lo falso, sin ingresar de modo exclusivo o definitivo en ninguno de ambos territorios. Ahora bien, si en este sentido el recurso produce, sin duda, un grado variable de desconfianza o susceptibilidad ante lo narrado, también es cierto que, a su vez, esa indeterminación pudiera dotar de un ligero aire de veracidad al mismo material, por el hecho mismo de su indeterminación. Esto es, al negarse la ubicación definitiva de lo narrado en uno de ambos territorios (es real o es ficción), el recurso genera una vacilación infinita, una duda irresoluble acerca del carácter ontológico de ese material narrativo; y así se introduce, al menos en negativo, la posibilidad de su «realidad». Es, en todo caso, un juego de premisas válidas en un mismo porcentaje, ya que la balanza de la narración no se inclina definitivamente en una u otra dirección: de ahí ese carácter irresoluble.

La anterior exposición no es sino la descripción, casi palabra por palabra, de la estrategia planteada por el narrador de Sinapia⁵¹ desde sus primeras líneas, que comienzan envolviendo el entorno espacial en que se manifestará el dominio utópico («la Tierra Austral») en el misterio y el secreto:

Grande ha sido la curiosidad que hasta ahora han tenido los aficionados a las letras de saber los secretos de la Tierra Austral, los cuales, aunque se han procurado descubrir por medio de las navegaciones de nuestro Álvaro de Mendaña y Pedro Fernández de Quirós [...] y, en nuestros días, Abel Tasman, poco más se ha conseguido que saber que en aquella parte del mundo se contienen vastas regiones, a quien han dado varios nombres y que son habitadas, pero de sus particularidades observan un profundo silencio⁵².

⁵¹ El manuscrito titulado Descripción de la Sinapia, Península en la Tierra Austral fue hallado entre los papeles de Campomanes y dado a la luz casi en simultaneidad por Stelio Cro (Sinapia. A classical utopia of Spain, Hamilton, Mc Master University, 1975) y Miguel Avilés Fernández (Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces, Madrid, Editora Nacional, 1976), por cuya edición se cita.

⁵² Sinapia, pág. 69.

Una vez creado el marco de insuficiencia epistémica que rodea todo lo relativo a ese espacio ignoto, una Tierra Austral cuyos secretos se esconden en el «profundo silencio»⁵³, el desconocido narrador del texto pasa a detallar la cadena de transmisión gracias a la cual ha entrado en conocimiento de «cierta república» llamada Sinapia:

No sé cómo me vinieron a las manos algunos apuntamientos que Abel Tasman había hecho en su viaje, traducidos, por algún curioso, del holandés en francés, en que se da noticia de cierta república que, por su antigüedad, justificación y suma diversidad de lo que por acá se practica, no me ha parecido indigna de la curiosidad de mis paisanos (ibid.).

Al margen de la caprichosa negación de partida («no sé cómo...»), que bien pudiera suscitar más de un reproche en el lector por su despreocupada manera de sortear explicaciones, el narrador explicita en pocas palabras los diversos grados de diferido que ha sufrido el texto (un supuesto original de Abel Tasman, traducido posteriormente al francés) e identifica su posición en esa cadena al declararse como nuevo traductor (al español, claro está), no sin advertir previamente el «riesgo» corrido, que no es otro que el posible aire de «novela» —de ficción, se entiende— de esa república:

Determinéme, pues, a traducirla, a riesgo de que pase por novela, por la dificultad con que los que nos habemos criado con lo mío y lo tuyo podemos persuadirnos que pueda vivirse en perfecta comunidad y los que estamos hechos a la suma desigualdad de nobles y plebeyos difícilmente creemos pueda practicarse la perfecta igualdad⁵⁴.

Resulta curioso que el narrador señale como causa de la desconfianza que pudiera suscitar el relato en sus lectores precisamente el carácter utópico de la república de Sinapia; esto es, la dificultad de concebir su perfectibilidad, que entra desde estos primeros momentos en evidente tensión comparativa con el aquí y ahora del narrador (el «acá» de líneas atrás), quien, además, recurre a un plural (el constante «nosotros») que invita sin duda al lector a ocupar esa persona gramatical y compartir con el narrador su punto de vista ajeno, extraño a Sinapia, y por ello mismo notablemente escéptico ante sus hipotéticos logros

⁵³ Es la estrategia característica del modelo que Todorov llama «relato maravilloso exótico» (TODOROV, Introducción, pág. 69), según se ha expuesto antes (cfr. nota 35).

⁵⁴ Sinapia, pág. 70.

sociales («difícilmente creemos pueda practicarse la perfecta igualdad», afirma). En esta línea de desconfianza, el traductor termina su presentación de nuevo sin adquirir compromiso alguno con respecto a la veracidad de lo traducido, responsabilidad que, en todo caso, se remite implícitamente a su lejano autor, Tasman; y lo hace con una declaración francamente ambivalente por lo que respecta al valor existencial de Sinapia, ya que, en sus palabras, «verdadera o verosímil, es muy digna de alabanza esta república pues ha logrado el fin mejor que puede pretenderse o, a lo menos, ha dado ejemplo a los que lo quisieren lograr» (ibíd.). La fórmula condensa nítidamente el carácter irresoluble y disyuntivo otorgado desde este instante (y ya hasta el término del relato) al dominio sinapiense, que oscila entre una premisa u otra (ser verdadera, o sólo verosímil) y, por tanto, un estatuto u otro (ser un dominio efectivo, y haber logrado realizar «el fin mejor», o bien ser sólo un dominio imaginario, y por tanto sólo modelo o «ejemplo a los que lo quisieren» de esa realización).

Aun así, es innegable que la tensión comparativa propia del género utópico sí se establece en la Sinapia: sus dos polos opuestos serían, por un lado, esa república de estatuto irresoluble situada en los confines de los Mares del Sur, cuya fundación, historia, geografía⁵⁵, estructura social, gobierno, etc., es convenientemente saturada y valorada (casi al término del texto se encuentra una inteligente anotación que liga, de hecho, ambos registros, saturación y valoración, como sigue: «por todo lo dicho se ve cuán felices son aquellos pueblos»)⁵⁶, y, por otro lado, un contexto social, político, económico, etc., asociado a lo largo de todo el texto con ese «nosotros»⁵⁷ que no parece remitir ya, en absoluto, al discurso de Tasman (apenas mencionado tras las primeras líneas)⁵⁸, sino a esa

⁵⁵ La descripción de la «fertilidad» de Sinapia («la fertilidad de esta península es increíble», se afirma en pág. 76) es, sin duda, uno de los pasajes que mejor entroncan con el tópico clásico de la «abundancia» (es el término exacto al que se recurre en la pág. 77) característica de un dominio utópico, que ya mereciera la parodia de Luciano cuando describe las doce o trece cosechas anuales, las espigas que ya «llevan en sus extremos el pan», o las fuentes de vino, leche y miel que se encuentra el narrador de la Historia verdadera en su visita a la Isla de los Bienaventurados (cfr. LUCIANO DE SAMOSATA, *Historia verdadera*, Barcelona, Labor, 1974, págs. 53 y ss.). Eso sí, la fertilidad de Sinapia es indisoluble de la «aplicación de sus moradores, que todo su estudio ponen en no dejar palmo de terreno sin cultivo» y saben aumentar los dones naturales con técnicas artificiales, tales como el riego (Sinapia, pág. 76).

⁵⁶ Sinapia, pág. 131.

⁵⁷ A modo de ejemplo: «por medio de las traducciones que permiten con gran cautela, dan a sus vecinos toda la luz que conviene y la libran de todo lo dañoso e inútil, que tanto abunda entre nosotros» (Sinapia, pág. 127); «en la pintura y escultura no sólo atienden a la imitación, sino a la propiedad [...] y guardando el decoro en todo, como en la poesía, en lo cual pecan no poco nuestros artífices, que llenan de cosas de romanos y griegos las historias de personas de judíos y persianos» (Sinapia, pág. 130).

⁵⁸ Así, es invocado a manera de ejemplo en cierto pasaje dedicado a glosar la estricta legislación sinapiense, que proscribía «innovar en cosa alguna», «como se vio cuando Abel Tasman arribó a la península, que habiendo dejado a un mozo un frasco de vino de Canarias y una trompa de París, éste fue acusado y,

condensación retórica entre narrador y lector establecida desde el arranque del texto. Será la frase final de la obra la que proporcione la clave explícita de este otro término de la comparación, aprovechando aún para insistir, una vez más, en el carácter absolutamente contrapuesto del dominio sinapiense: «finalmente se observa que, así en el sitio como en todo lo demás, es esta península perfectísimo antípode de nuestra Hispania»⁵⁹. No sólo traductor, sino traidor, las supuestas experiencias de Tasman se han contaminado progresivamente del punto de vista de esa voz en principio únicamente transcriptor, gracias a la cual, desde las primeras líneas, la operación de dilucidar el carácter bien efectivo o bien ilusorio de Sinapia se ha hecho imposible.

En parecidos términos se plantea la que hoy se conoce como Utopía de los Ayparchontes⁶⁰, pues la voz narrativa que abre el primer fragmento plantea una situación de transmisión muy cercana a Sinapia:

Entre los manuscritos que participé al público en el año de ochenta y uno haber adquirido de un Librero de esta Corte, hay uno muy particular. Es una descripción moral y política de las tierras australes incógnitas, a las cuales el Autor dice haber sido arrojado por una borrasca (LXI, 225)⁶¹.

De nuevo un manuscrito, las «incógnitas» e ignotas tierras australes, y un «autor» primario y desconocido en quien recae la responsabilidad fundamental de la autenticidad de la materia, pues la figura que emite en realidad el discurso no es sino una voz vicaria (ahora sólo transcriptor, no traductor) que, inmediatamente, introduce con su distanciamiento y su inhibición una oscilación irresoluble respecto del estatuto de lo narrado, aduciendo razones parejas a las esgrimidas por el traductor de Sinapia (que sea «relación verdadera» o «ficción»):

habiendo públicamente hecho romper el frasco y la trompa, fue por algunos días preso y azotado» (Sinapia, pág. 114).

⁵⁹ Sinapia, pág. 134. Véase, antes, la explicación siguiente: «el temperamento de esta península es como el de España, pero los tiempos, al revés, siendo el mayor día del año por Navidad y el menor por San Juan» (pág. 72). Una simple comparación como «los obispos [traen] un bordón con una cruz encima y el patriarca con una como la de Caravaca» (pág. 97) es indicación suficiente del «lector modelo» que el texto presupone y los saberes contextuales a los que apela.

⁶⁰ La Utopía de los Ayparchontes no es sino el conjunto de tres discursos (números LXI, LXIII y LXXV) aparecidos en las páginas de El Censor entre 1784 y 1785. Se pueden consultar además en la edición facsimilar de El Censor que realizó Caso González en su día: José Miguel CASO GONZÁLEZ, El Censor. Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787, Oviedo, Universidad de Oviedo/Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1989, págs. 257-260, 265-268, y 321-326. En nota al pie se ofrecerán las referencias a esta edición.

⁶¹ CASO GONZÁLEZ, El Censor, pág. 257.

La simplicidad con que está escrita, inclina al que la lee a tenerla por una relación verdadera. Pero el no haberse divulgado la noticia de un descubrimiento tan importante induce a una vehemente sospecha de que no sea sino una ficción. Por otra parte si es verdadera, el Autor debía ignorar la astronomía, o ser muy poco amante de la Geografía, pues se olvidó de decirnos la longitud y latitud de los países que describe. Sea de esto lo que fuere, y dexando a algun crítico que el cuidado de examinar el crédito que se merece este viagero [...]. (LXI, 225-226)⁶²

La estrategia disyuntiva es, como antes en Sinapia, igualmente turbadora, pues el transcriptor declina en todo momento («dexando a algún crítico...») tomar partido a favor de una opción u otra⁶³, y se limita a seleccionar la «descripción mas circunstanciada, que es la que él llama de los Ayparchontes», procediendo a su copia o transcripción en atención a su potencial interés («copiaré aquí un pasaje que acaso no será indigno de la atención de mis lectores», LXI, 226)⁶⁴. De nuevo el marco de un narrador desconfiado y libre de competencias empuja al texto al abismo de la interrogación insalvable —siempre retóricamente, claro está— entre ficción o realidad.

Ahora bien, ese narrador que parece eludir responsabilidades es, en realidad, el principio rector de todo el texto, en cuyo flujo se infiltra constantemente confundiendo a veces con la primera persona del narrador original o «Autor» a quien estaría copiando: así, si nada más iniciar la transcripción se mantiene la situación de desdoble (por ejemplo mediante fórmulas del tipo «dice mi autor», LXI, 226)⁶⁵, muy pronto se descubre otra primera persona que no es tal sino la del propio Autor (bien consciente por cierto de su acto comunicativo en diversos momentos)⁶⁶, quien además dará paso sin previo aviso a la otra gran voz del relato, el sabio nativo Zeblitz (en LXI, 228)⁶⁷. Pero las huellas del narrador transcriptor permanecen, incluso en gestos tan ostentosos como los que caracterizan las particiones entre una entrega y la siguiente: así, la llamativa —y casi cervantina—

⁶² CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 257.

⁶³ El tópico del olvido —la no mención— de la ubicación geográfica exacta del dominio utópico, que aquí pudiera ser un argumento más para la incredulidad, se encuentra, casi palabra por palabra, en *Utopía*: Moro, por cierto, intentará excusar la imperdonable omisión achacándola a un simple despiste en absoluto malintencionado, y por eso le ruega a Giles, en el prólogo epistolar, que vuelva a ponerse en contacto con Hithloday, pues inexplicablemente «ninguno de nosotros nos acordamos de preguntarle ni él de decirnos en qué parte del Nuevo Mundo estaba situada Utopía» (MORO, *Utopía*, pág. 81).

⁶⁴ CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 257.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Algunos ejemplos: «digo [...] porque», «hablaré muy luego» (LXI, 228); «me ha movido a referirlas [ciertas razones de Zeblitz] con alguna más extensión de la que sería necesaria» (LXIII, 270); «mis lectores concebirán» (LXXV, 137).

⁶⁷ CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 257.

conclusión del primer discurso interrumpe una conversación y deja a los dos interlocutores, el autor y el nativo Zeblitz, espadas en alto: «Si las leyes, reponía a esto Zeblitz... Concluiré en otro discurso este pasage que es demasiado largo para que le dé todo de una vez», se lee (LXI, 239)⁶⁸. Ese brusco cortocircuito da pie al novelesco arranque del discurso LXIII, en el que el transcriptor decide continuar su tarea tras contemplar el enfado de un lector que así se lamenta:

pues no es bueno que despues de haberme tenido ocho dias enteros con la mayor impaciencia del mundo, y hechome madrugar hoy dos horas mas de lo acostumbrado, solo por ver si el Bachiller de Zeblitz tenia aun que responder à la solidissima objeccion hecha contra el ridiculo systema de nobleza de aquellos Barbaros, se nos venga ahora el Señor Censor tratando de una materia totalmente inconexa! Esto es burlarse de la gente (LXIII, 257-258)⁶⁹.

Tales reproches y amonestaciones llevan al transcriptor a continuar copiando «el resto del pasage de mi manuscrito» (ibid.).

De hecho, en el juego de contrastes y contrapuntos de esa doble narración, entre el «autor» y el «transcriptor», surge una desconfianza más, la reticencia ante el propio carácter utópico del mundo de los Ayparchontes: así, en la confrontación entre el Autor y el sabio nativo Zeblitz éste parece imponerse sobre el primero, quien no encuentra oposición a sus argumentos sobre la idoneidad del mundo Ayparchonte y sus críticas al sistema europeo, pese a que le parezcan discutibles:

No sé si lo atribuya à mi poca instruccion en materias de Politica, ò à la solidez de las razones de Zeblitz, lo cierto es, que por mas que discurria nada se me ofrecia que oponerles. Sin embargo, no me parecia del todo exacto su systema, y creía hallar alguna falta de proporcion en las recompensas. (LXIII, 265)⁷⁰.

En cambio, el narrador-transcriptor (como también el enfadado lector que abre el discurso LXIII esperando se objete el «ridiculo systema»), sí expresa ocasionalmente sus reticencias sobre las ideas surgidas en el diálogo: así, antes de reanudar la transcripción en el segundo discurso, advierte que «la singularidad de las ideas que contiene fue lo unico que me induxo à su publicación,

⁶⁸ CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 260.

⁶⁹ CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 265.

⁷⁰ CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 267. Véase otro ejemplo al término del discurso LXXV: «la causa de Zeblitz no podía ciertamente ser menos sostenible, y yo no obstante no sabía como rebatir sus razones» (CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 326).

de lo qual inferirán muy mal que yo las adopte» (LXIII, 259)⁷¹. El mundo de ficción que los discursos de El Censor pudieran erigir sufre, por tanto, una completa discusión a diversos niveles que sume en la ambigüedad no sólo el estatuto ontológico del dominio imaginario —caso de Sinapia— a causa del doblete narrativo señalado entre Autor y Transcriptor, sino incluso el posible carácter utópico de tal dominio, en absoluto evidente por culpa de las reticencias o resistencias de uno u otro a aceptar, por completo, las supuestas bondades del modelo que Zeblitz, el sabio nativo —como en La nueva Atlántida— desgrana.

* * *

Ahora bien, si el estatuto ontológico del mundo de ficción sufre en Sinapia o en la Utopía de los Ayparchontes una ambigua irresolución, fruto de la desconfianza de unos narradores hacia otros (los encargados de traducir o transcribir, según el caso, el discurso de un narrador previo) y fruto, asimismo, de la inverosimilitud que pudiera suscitar la materia en sí (especialmente en Sinapia, cuyos alcances son, literalmente, difíciles de creer para ese «nosotros» con el que el narrador se incluye a sí y a sus lectores), también es cierto que, como se ha señalado también, la irresolución deja un ligero resquicio abierto a una posible afirmación indirecta, en la medida en que lo indeterminado no es rotundamente denegado (Sinapia o el país de los Ayparchontes parecen una ficción pero pudieran, al fin y al cabo, no serlo, vienen a decir los preliminares de ambos textos).

Esa denegación total es, por el contrario, la que sufre otro tipo habitual de mundos de ficción, aquellos mundos cuya posibilidad —la mantenida hasta entonces por el relato— es, en último término, disuelta por completo por medio de un gesto final que anula todo posible esfuerzo previo de veracidad. Esa es la función, más que habitual, del sueño como recurso literario de llegada⁷², gesto cuyo advenimiento imprevisto desplaza lo narrado hasta entonces desde el dominio de lo efectivo —o, en todo caso, de lo indeterminado— hacia el territorio, inexistente, de lo onírico. La ficción utópica, quizá por su asimilación al género

⁷¹ CASO GONZÁLEZ, *El Censor*, pág. 265.

⁷² Hay que distinguir, claro está, entre aquellos relatos en los que el sueño interviene como un giro final e imprevisto (que rompe o naturaliza una experiencia fantástica, sobrenatural, o meramente increíble) y aquellos relatos cuya articulación de lo onírico presta un fin completamente distinto, esto es, cuando el sueño supone sólo una hipótesis sin clarificar, una explicación posible —pero sólo eso— para lo narrado, cuando no un recurso técnico para dotar de plasticidad o incertidumbre al relato. Es la distancia, en fin, entre mundos negados —el primero caso— y los mundos «intermedios» de «los sueños, las alucinaciones, la locura, los estados alterados por la inducción de drogas», etc. Cfr. DOLEZEL, *Heterocósmica*, pág. 176.

que más ha sufrido estos deslizamientos, esto es, el relato fantástico⁷³, también conoce esta trampa narrativa que cabe interpretar, quizá, como un síntoma de desconfianza última o de incredulidad final con respecto a la posibilidad (aun literaria) de la utopía.

Otros dos textos asociados a la nómina de ficciones utópicas del siglo XVIII español comparten esta estructura de denegación ulterior. Así sucede, en primer lugar, con el breve relato de Cándido María Trigueros titulado «El mundo sin vicios»⁷⁴ (y significativamente subtulado «sueño») que para Aguilar Piñal, quizá por su curiosa reversibilidad, articula más bien una ficción antiutópica⁷⁵. La situación de partida es la que sigue: el sabio Asem vive retirado del mundo lamentando la condición del ser humano («¿es por ventura el hombre algún error de la naturaleza? ¿Es el único monstruo entre todo lo criado?», se pregunta)⁷⁶, y achacando su maldad al carácter vicioso de la raza, que no logra «la perfección de vivir sin vicios» (esa sería precisamente su personal utopía, su sueño de perfección). Cuando ya se encuentra al borde del suicidio desesperado, se le aparece repentinamente «una persona admirable» que anuncia ser El Genio del Convencimiento, quien promete a Asem llevarle a «otro mundo donde jamás había puesto sus pies hombre alguno»⁷⁷, un mundo que, claro está, demuestra ser la plasmación exacta de los deseos anteriores; como le dice el Genio, estableciendo la fuerte tensión comparativa que orquestará el resto del relato,

Los habitantes de este mundo extraordinario son todos según tú deseas que sean los hombres del corrompido mundo en que naciste. Están absolutamente sin vicios, y jamás han hecho ni harán mal alguno [...]. Si este globo, después de bien examinado de cerca, te pareciere mejor que tu antigua patria, por ser como tú deseabas que fuese aquella, en tu mano estará el pasar aquí el resto de tu vida⁷⁸.

⁷³ Como apunta Calvino, el sueño es «buena tapadera para todos los pucheros» y recurso predilecto por medio del cual el relato fantástico declina concluir afirmando lo sobrenatural, naturalizándolo bruscamente por medio del recurso al despertar. Cfr. Italo CALVINO, «Introducción» a *Cuentos fantásticos del XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, pág. 10.

⁷⁴ Publicado en las páginas de *Mis pasatiempos. Almacén de Fruslerías agradables por el último continuador de La Galatea*, Don Cándido María Trigueros, Madrid, Viuda de López, 1804, que es edición póstuma; fue Aguilar Piñal quien llamó la atención sobre este relato solicitando así para Trigueros «un hueco en la nómina cada día más creciente de los autores de relatos utópicos» (AGUILAR PIÑAL, «La anti-utopía dieciochesca de Trigueros», pág. 72); ya se ha apuntado, por cierto, que Aguilar Piñal retrasa a la década de 1780 la composición del texto.

⁷⁵ Por su temática, el relato evocaría a Mandeville, mientras que por su óptica negativa estaría «adelantándose a la antiutopía moderna». AGUILAR PIÑAL, «La anti-utopía dieciochesca de Trigueros», pág. 71.

⁷⁶ TRIGUEROS, *Mis pasatiempos*, págs. 53-54.

⁷⁷ TRIGUEROS, *Mis pasatiempos*, págs. 55-57.

⁷⁸ TRIGUEROS, *Mis pasatiempos*, págs. 57-58.

Así inicia Asem su expedición por el mundo sin vicios, cuya descripción y juicio ocupa el grueso de la narración; se trata de un recorrido que le lleva a descubrir, paulatinamente, cómo esa deseada ausencia de vicios no es garantía, en absoluto, de un mundo feliz, ya que, según rigurosa pero imprevista consecuencia del planteamiento de partida, en dicho mundo no hay lugar para la sociedad, la sabiduría, la caridad, las artes, la conversación, el amor a la patria, etc. Como concluye Asem, al término de su experiencia (anti)utópica, «veo claramente que el que se limita a no tener vicios, está muy lejos de ser virtuoso: veo que buscar por verdadera mejoría un mundo sin vicios, es una quimera si ha de ser habitado por hombres que en sí mismos tienen la corrupción y la inconsecuencia»⁷⁹. De ahí que, desencantado, termine por rogar al Genio que le devuelva al mundo que su «necedad impaciente menospreciaba»; así lo hace éste, tras lo cual desaparece. Y de pronto:

Despertó entonces el tétrico musulmán, y con extremo pasmo se halló recostado en la endadura de una peña, donde había estado dormido, sin que toda la pasada visión hubiese sido más que un ensueño. Sin embargo las reflexiones que le había sugerido su fantasía, conservaron su fuerza y su convencimiento⁸⁰.

De tal modo que el anhelo utópico de Asem, tras entrar en contraste con su realización, por más que onírica (y por ello finalmente negada en su valor existencial), desaparece, y Asem decide reintegrarse de nuevo en la sociedad, en la que alcanzará una felicidad efectiva al término del relato. El giro final reconduce a la normalidad el mundo ligeramente fantástico de partida (un mundo poblado por genios capaces de violar las leyes naturales y transportar al viajero conector, directamente, al corazón de la utopía) por medio de una convención tan potente como la del sueño, cuyo sentido desmitificador —por llamarlo de algún modo— no parece en absoluto casual o inocente: la utopía deseada, viene a decir Trigueros, podría ser en realidad una antiutopía; o, en otras palabras: las imaginaciones, los sueños, las ficciones, bien pudieran ocultar, tras su quimérico embeleso, realidades de pesadilla⁸¹.

La negación ulterior de un mundo obliga, por definición, a reconsiderar todo lo que entre una fase y otra del relato —de la afirmación a la denegación— ha acaecido, con el fin de reasignar nuevos valores de verdad a los motivos narra-

⁷⁹ TRIGUEROS, *Mis pasatiempos*, pág. 76.

⁸⁰ TRIGUEROS, *Mis pasatiempos*, pág. 78.

⁸¹ En palabras de Aguilar Piñal, Trigueros estaría dejando patente «su convicción de que este mundo es el mejor de los posibles, con todos sus vicios y defectos». AGUILAR PIÑAL, «La anti-utopía dieciochesca de Trigueros», pág. 71.

dos y de deshacer, por decirlo así, aquellos cuya solidez parecía innegable: en el caso de «El mundo sin vicios» esa relectura no ofrece, más allá del desencanto, criterios para el reproche; pero no parece posible afirmar lo mismo del Viaje de un filósofo a Selenópolis⁸², obra en la que la naturalización final —que convierte en soñado todo lo narrado hasta entonces— surge más bien de la contradicción narrativa y la incoherencia estilística. Su extravagancia casi podría reclamar el concepto de mundo posible imposible⁸³ —así es como la crítica contemporánea etiqueta ciertas prácticas literarias posmodernas caracterizadas por su violación sistemática del principio lógico, ya leibniziano, de la no-contradicción— si no fuera porque su peculiar autodestrucción final no parece surgir precisamente de una vocación metanarrativa sino, más bien, de una incongruente despreocupación, un disparatado sentido del humor, y la ausencia de un hálito narrativo preclaro⁸⁴.

La obra se abre con una «Relación del viage del filósofo, que puede leerse como prólogo», en la que un narrador en primera persona explica cómo su pasión por las cascadas le llevó en cierta ocasión a visitar las cataratas del Niágara; una vez en la cima, entregado a peculiares cálculos («la cantidad de pies cúbicos de agua que derrama este torrente impetuoso en el espacio de un siglo»⁸⁵), es sorprendido por el rumor de una conversación que, con lógica algo difusa, atribuye en principio a una reunión de peces voladores («podía muy bien suceder que me hallase en una república de peces locuaces»; *ibid.*), pero que resulta proceder de un singular bajel en el que

Una infinita multitud de personas, las más del bello sexo, se estaban embarcando con mucha alegría para el país que suple algunas veces benignamente a la falta del sol sobre esta tierra, y que, en lenguaje astronómico y común, se llama la luna⁸⁶.

⁸² *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, Corte desconocida de los habitantes de la tierra, escrito por él mismo y publicado por D. A. M. y E., Madrid, Fuentenebro y Compañía, 1804. Ya Jameson llamó la atención sobre el hecho de que la obra se trataría, en realidad, de la traducción de una utopía francesa menor (*Voyageur philosophe dans un pays inconnu aux habitans de la terre*, Amsterdam, 1761) de Daniel de Villeneuve, firmada con el seudónimo de M. de Listonai D.A.M. y E. (Martin JAMESON, «El Viaje a Selenópolis, utopía francesa, no española», *Romance Notes*, XXVII, 3, 1987, págs. 11-24). Ahora bien, la obra posee suficientes elementos «españolizados» que la convierten, si no en novela original, sí al menos en refundición y no pura traducción rigurosa, con derecho, por tanto, a figurar en el corpus de utopías hispanas del XVIII; como escribe Álvarez Barrientos, «el hecho de que muchas de las novelas de la época sean traducciones no significa que no sean novelas españolas, e incluso novelas originales» (ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La novela del siglo XVIII*, pág. 134).

⁸³ Cfr. DOLEZEL, *Heterocósmica*, págs. 91-94.

⁸⁴ En palabras de Álvarez de Miranda, «El Viaje de un filósofo a Selenópolis es una obra desigual, extraña, desconcertante, escrita probablemente sin el menor plan, a vuela pluma». ÁLVAREZ DE MIRANDA, «Sobre Utopías y viajes imaginarios», pág. 377.

⁸⁵ *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, pág. 10.

⁸⁶ *Viaje de un filósofo a Selenópolis*, pág. 11.

Tras esta algo incongruente prolepsis —o anticipación informativa— relativa al destino de la expedición, parte el filósofo en la nave y llega a la luna con gran regocijo, previendo ya el relato posible que, a su regreso, tal experiencia le podrá dictar: «podría decidir abiertamente sobre lo que había visto con mis propios ojos, tocado con mis propias manos, oído con mis propias orejas, y observado con mi propio juicio»⁸⁷, declaración que formula literal y explícitamente el motivo de la experiencia efectiva del dominio utópico (haber visto, tocado, observado, etc.) sobre el que gira la figura del narrador viajero clásico (tal será, precisamente, la convención retórica del género desmantelada —que no parodiada—⁸⁸ por el Viaje a su término). No obstante, el filósofo sufre cierta desilusión al comprobar que tanto leyes como gustos, usos, costumbres o preocupaciones parecen ser iguales a la tierra, hasta que conoce a un anciano nativo que le invita a visitar el hemisferio opuesto: «venid a mi América; allí encontraréis un mundo digno de vuestra admiración», le promete⁸⁹. Así que atraviesan el planeta —por su interior, arrojándose a un volcán— y llegan a Selenópolis, capital del imperio de los Selenitas⁹⁰, cuyos usos ocuparán buena parte de las páginas que restan de la obra a partir de las «continuas conferencias»⁹¹ que el anciano, Arzames, mantendrá con el filósofo.

Arzames se convierte a partir del prólogo en la voz nativa dominante del texto, por momentos solapada o en oscilación confusa con el «yo» narrativo primordial del filósofo que, muy de vez en cuando, recuerda quién sostiene la enunciación del relato con algunos paréntesis o marcas («dijo Arzames», «concluiré ya este artículo»)⁹²; es también destacable el hecho de que algunos encabezamientos de capítulos parecen proceder de la voz del «editor» (como el «Arza-

⁸⁷ Viaje de un filósofo a Selenópolis, pág. 14.

⁸⁸ El tópicus del viajero experimentado es burlado ya por Luciano desde la memorable declaración de principios de su Historia verdadera: «aspirando yo también por ambición a dejar alguna obra a la posteridad, y para no ser el único que no hubiese aprovechado la libertad de inventar historias, puesto que no podía contar ninguna verdadera —pues nada memorable me había sucedido— decidí recurrir al engaño, pero con más honradez que los demás. Una sola verdad diré: que digo mentiras» (LUCIANO DE SAMOSATA, Historia verdadera, pág. 25). Pero mientras que Luciano parodia con absoluta despreocupación esta figura, el Viaje, como se verá, simplemente la desmantela al activarla primero y denegarla después.

⁸⁹ Viaje de un filósofo a Selenópolis, págs. 20-21.

⁹⁰ Así pues la obra presenta una curiosa doble tensión comparativa entre ambos hemisferios en el ámbito de la luna y, a su vez, entre Europa (España, literalmente, en casos como cierta nota al pie de la página 24) y el imperio Selenita. La bondad general del modelo selenita se reconoce de modo explícito en varias ocasiones: así, cierta costumbre «merecería sin duda se siguiese e imitase por todos los pueblos sensatos» (pág. 78), unos «sabios principios» deberían ilustrar «algún día el corazón de todos los pueblos del universo» (pág. 84), indicios todos de un sentido utópico de idoneidad como resultado de la tensión comparativa establecida entre el dominio selenita y el dominio terrestre.

⁹¹ Viaje de un filósofo a Selenópolis, pág. 22.

⁹² Viaje de un filósofo a Selenópolis, págs. 59, 113.

mes habla así a nuestro viajero» del capítulo segundo⁹³), lo que contribuye a generar una confusa polifonía enunciativa en parte similar a la observada en los discursos de El Censor sobre los Ayparchontes (también allí narrador viajero, sabio nativo, y editor se entremezclaban hasta la incertidumbre). Pero, a pesar de esta oscilación de voces, en ningún momento se duda de su valor afirmativo; muy al contrario, el narrador-filósofo con frecuencia reitera el carácter de experiencia efectiva del material que conforma su relato, como por ejemplo:

Había además en la nación Selenita una multitud considerable de usos y costumbres, que aunque no todos fuesen de una importancia absoluta, no dexaban de ser por eso menos respetables. Continuaré copiando aquellos de que me acuerde según los oí a Arzames, y comprobé por mí mismo⁹⁴.

Es ésta una de las afirmaciones más incongruentes con la final destrucción del relato que el sueño supone, ya que insiste en afirmar que la escritura en tanto proceso de elaboración del relato —el acto de «copiar pasajes»— se estaría beneficiando del recuerdo de dicha experiencia vivida y «comprobada» por él mismo. De manera similar, las páginas que constituyen el núcleo del capítulo octavo se presentan como la transcripción fiel de ciertas cartas que Arzames habría mostrado al filósofo; en sus palabras, «Aquí sacó Arzames una cartera grande que puso en mis manos. Los tres primeros pliegos que extraje y leí eran unas cartas, cuyas copias traducidas fielmente del griego son las siguientes»⁹⁵. Se trata de una hipotética transcripción que, a la luz de las páginas finales, en las que el filósofo despertaría repentinamente de su lunático sueño, se hace evidentemente imposible. Pero por más que así sea, tal despertar tiene lugar entre el dolor que le produce la caída de la cama y

la pena de saber que la mayor parte de mis dudas quedarían por siempre para mí sin solución, y que cuanto había visto y oído no era más que el efecto de un sueño vano: imagen triste pero fiel de la mayor parte de las felicidades de la vida, exclamé así: *Eppur troppo é la vita un sogno*⁹⁶.

Negado el dominio utópico, y negada la experiencia del mismo, el cierre del Viaje de un filósofo a Selenópolis deniega todo lo que el texto se ha esforzado por transmitir hasta el momento, pues cualquier motivo previo del relato

⁹³ Viaje de un filósofo a Selenópolis, pág. 35.

⁹⁴ Viaje de un filósofo a Selenópolis, pág. 99.

⁹⁵ Viaje de un filósofo a Selenópolis, pág. 119.

⁹⁶ Viaje de un filósofo a Selenópolis, pág. 178.

está abocado ahora a diluirse en la contradicción y la incongruencia que la presión por naturalizar la narración —o la incapacidad para sostenerla en el plano fantástico en que arranca— desencadena retroactivamente sobre los pasajes citados, destruyendo toda la solidez ontológica alcanzada hasta entonces por el dominio selenita. Pero, mientras que en «El mundo sin vicios» semejante giro final proporciona pistas para una posible interpretación en clave antiutópica del relato —no sólo porque el mundo sin vicios resulte ser un mundo poco deseable, sino porque con ello el relato parece negar la pertinencia de la ilusión por otros mejores mundos posibles—, nada sino el capricho parece justificar, en el Viaje de un filósofo a Selenópolis, esta brusca decisión de última hora.

* * *

La ficción utópica es un género literario del que siempre se ha sospechado su reiterativa monotonía y falta de interés estilístico; de hecho, el juicio sobre las técnicas narrativas de cada texto, o las variaciones del modelo genérico ejecutadas por cada obra individual, siempre ha ocupado un segundo plano con respecto al juicio político, el análisis ideológico, o el cotejo referencial. Sin embargo, como quizá se ha podido apreciar, la realización de ese modelo genérico puede recorrer una gama rica en registros que afectan tanto al diseño del mundo de ficción en sí —su distancia, ubicación, características básicas, grado de saturación— como al estatuto —efectivo, irresoluble, negado— que dicho mundo alcanza en el proceso de enunciación, según las voces responsables de su autenticidad —viajeros, nativos, narradores secundarios que traducen o transcriben—, la valoración —utópica o antiutópica— que hagan de dicho mundo, o los giros finales que pudiera tomar cada relato —de la duda al sueño—. Los cuatro textos contemplados revelan, de hecho, algunas tonalidades posibles de esa escala cromática cuya riqueza se ha intentado advertir, además, en alusiones a otras obras y modalidades históricas de importancia (de la utopía clásica a la antiutopía contemporánea). Aceptar este caudal estilístico no es sino reafirmar, por otra parte, la premisa obvia de que en literatura importa tanto lo que se cuenta como el modo en que se cuente, y, en consecuencia, que interesa tanto el modelo genérico adoptado por una obra como la manera en que ese modelo se actualice en la realidad de los textos, pues, según se ha querido sugerir, las elecciones e intervenciones estilísticas tomadas durante ese proceso pueden resultar decisivas para el sentido final y pueden condicionar, en consecuencia, el juicio crítico resultante: analizar el modelo ideológico propuesto por la Utopía de los Ayparchontes exige, al tiempo, recordar el escaso —si no nulo— valor que tanto el Autor como el Transcriptor otorgan a las opiniones de Zeblitz; los discursos políticos de Arzames deberían siempre sopesarse

a la luz de la extravagancia general del Viaje de un filósofo a Selenópolis, incluida la poca valentía de la novela —sueño de por medio— a la hora final de mantener sus afirmaciones previas; el sueño de «El mundo sin vicios» implica, en fin, la disolución del mundo narrado, pero quizá también una sutil lectura en contra del anhelo utópico que menosprecia la realidad.

Sea como fuere, resulta innegable que estos ejemplos de la ficción utópica desarrollada en España en torno al siglo XVIII demuestran, a un nivel meramente formal, una final resistencia hacia la materialización, por más que literaria, de la utopía⁹⁷. Lejos de la aplastante confianza —textual, al menos— que Moro demostraba en su ficción, reiteradamente legitimada por medio de una insistente trabazón retórica, los cuatro textos comentados delatan, en diverso grado —del sereno escepticismo de La Sinapia a la despreocupada negación del Viaje—, su dificultad para afirmar sin tapujos la existencia, aun ficcional, de un dominio utópico. Si esa desconfianza textual, esa resistencia estilística es signo de una paralela falta de convicción o de una cierta incredulidad sintomática del modelo ilustrado español, eso es algo que deberá decidir otro tipo de investigación; pero quizá las conclusiones derivadas de un estudio retórico de tales textos puedan proporcionar a tal investigación ciertos puntos de partida. No ha sido otro el objetivo último de estas páginas.

⁹⁷ Resulta interesante recordar, en este sentido, el caso de la Monarquía Columbina (rescatada y reeditada por Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, Madrid, El Archipiélago, 1980), un texto que si bien no discute la autenticidad del material narrado más que en algunos leves apuntes relativos a una hipotéticas «fuentes» historiográficas divergentes entre sí (sobre Calistomos «los historiadores están divididos en si era varón o hembra», mientras que el contenido de las leyes columbinas está «sacado de los anales antiguos de aquella Monarquía, aunque en algunos Autores se hallan algo alterados» *Tratado*, págs. 8 y 16), y no cae, por tanto, en la irresolución o la denegación ontológica, sí termina igualmente destruyendo el dominio ideal, ahora por medio de la negación temporal, histórica; sucede así porque el relato no se detiene en la llegada de las palomas al espacio utópico (junto a la Ciudad del Sol, «donde todo lo bueno abunda, sin que reine lo malo en parte alguna», *Tratado*, pág. 7) ni en la mera saturación descriptiva de las disposiciones que regirán su fundación y gobierno (por ejemplo, de nuevo, la comunidad de bienes: «en habiendo mío y tuyo no puede faltar la discordia. Allí todo se dio por común», *Tratado*, pág. 16), aquellas que convertirán a la república en «ameno paraíso» (*Tratado*, pág. 21), sino que, tras una amplia y abrupta elipsis («quinientos años vivieron en este estado de felicidad, seguras y libres de todo cuidado, gozando libremente y sin recelo de todos los bienes que ofrecía la abundancia del terreno», *Tratado*, pág. 22), la narración da cuenta de la progresiva decadencia de la República hasta su final disolución, con el abandono del dominio utópico («las palomas, por último, escaparon a las Ciudades de los hombres, y huyendo de unos enemigos dieron en poder de otros peores», concluye el relato; *Tratado*, pág. 29). Como ha resumido Álvarez de Miranda, esta introducción de la temporalidad no sólo hace de la Monarquía un relato utópico mucho más novelesco de lo habitual, sino que, además, tiene una consecuencia de importancia extrema: el final de la utopía, su clausura al término del relato frente al modelo genérico, mucho más optimista, que establece la continuidad de la comunidad utópica más allá de los límites temporales del texto que la refiere. Cfr. ÁLVAREZ DE MIRANDA, «Introducción», en *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, págs. xxxiv-xxxviii. Tiempo después, el mismo Álvarez de Miranda vincularía la autoría del texto a la figura del Padre Andrés Merino (cfr. Pedro Álvarez de Miranda, «El padre Andrés Merino, autor de la Monarquía Columbina», en *Las utopías en el mundo hispánico*, págs. 19-39).