

Revista De Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura.
Número 34 – Año 2004 – Pag. 67 a 82 – ISSN 0056 - 6134 - Mendoza - AR

UTOPIA Y DISTOPIA EN *EL OÍDO ABSOLUTO* DE MARCELO COHEN

Marta Elena Castellino

Universidad Nacional de Cuyo

“HERMANO VIAJERO:

Estás a punto de entrar en el recinto latino, centro neurálgico de Lorelei. Fue construido por gentes iberoamericanas como prenda de desinterés y apuesta por la cultura, los sentimientos, el placer, el desarrollo y el futuro viajero. Lorelei es tuya. Ha nacido para alentar a quienes se esfuerzan por superar el atraso. Instrúyete y goza. Que tu permanencia sea un nuevo aprendizaje del afecto”.

Marcelo Cohen. *El oído absoluto*.

Resumen

La novela de Marcelo Cohen, El oído absoluto, constituye dentro del sistema de la narrativa argentina, un ejemplo interesante y original por su relación con el género utópico. En efecto, el mundo posible creado por el texto para enmarcar la peripecia de los protagonistas: Evelino Borusso, Clarisa Wald, el padre de ésta, cuyo nombre original -León- ha devenido en Lotario, Tristán (nombres en los cuales es dable percibir un dejo de ironía que es la característica de toda la narración) se dan muchas de las características (insularidad, dirigismo, colectivismo, gobierno patriarcal regido por un grupo de filósofos o notables) y de las virtudes ensalzadas en la utopía clásica (el espíritu comunitario, la valoración del trabajo en detrimento

del ocio, el desdén por el dinero). Pero al mismo tiempo se socavan, desde las dudas del narrador y de los personajes, las raíces mismas de ese mundo perfecto, y se reclama por una nueva utopía -a música, el lenguaje, la creación novelesca...- que cale más hondo en la intimidad, para clausurar, de una vez para siempre, la soledad y la incomunicación erigidos en puntos centrales de la meditación que la novela propone.

Palabras claves: literatura argentina - novela utópica - Marcelo Cohen.

Abstract

The novel The absolute Ear, by Marcelo Cohen, is an interesting and original text, within Argentine fiction, in what refers to its relation with utopia as a genre. The possible world created in the text as a setting for the characters' peril: Evelino Borusso, Clarisa Wld, whose father's original name -León- has become Ltario, Tristan (all names with a touch of irony typical of the text as a whole), presents many of the characteristics (insularity, directivism, collectivism, patriarchal government ruled by a group of philosophers or notables) and of the virtues praised in classical utopia (communal spirit, hard work as opposed to idleness, contempt for money). Yet, at the same time, from the narrator's and the characters' doubts, the very roots of that perfect world are questioned; and there is a claim for a new utopia -music, language, creative writing...- which goes deeper into intimacy. This would cancel, once and for ever, the loneliness and incommunication which are central to the meditation posed by the novel.

Key words: argentine literature - utopian novel - Marcelo Cohen.

1. Introducción

Ocuparnos de *El oído absoluto* (1989) del novelista argentino Marcelo Cohen (1951) requiere algunas precisiones y deslindes previos, tanto acerca de la modalidad narrativa en sí como de la situación de este texto particular en el sistema de la narrativa argentina contemporánea.

Ciertamente, no haremos una historia del concepto de *utopía*, ese “no lugar” al que da nombre Tomás Moro, ni del género literario de él derivado, sino que nos limitaremos a partir de lo que Raymond Trousson en su *Historia de la literatura utópica; Viajes a países inexistentes* propone como definición: “una serie de cuadros imaginarios de un ideal constructivo de la vida en sociedad supuestamente realizado y presentado en el marco de un relato”¹.

Estamos hablando, entonces, de lo que el mismo Trousson considera “un avatar del género novelesco” que, dentro de las modernas teorías de la ficcionalidad, constituye un “mundo posible” elaborado fuera de la geografía y la historia, aunque sin negar del todo el mundo real, antes bien, edificando un universo paralelo donde tienen vigencia esas “restricciones axiológicas” de que habla Lubomir Dolezel². Esa voluntad de *representar* un mundo construido a partir de una realidad y modificado mediante la especulación en función de un código de valores explica, según Trousson, la aparición de mundo utópicos tan complejos y verosímiles como el mundo real.

Ahora bien, cuando el autor citado se pregunta acerca de la vigencia o no de la utopía literaria en el mundo actual, advierte que

Una vez más, y en nombre de un futuro muy próximo, la utopía se convierte en una advertencia y un llamamiento a la razón para rechazar el mito del pseudoprogreso y de la industrialización a ultranza: es el advenimiento de la antiutopía [...] Las obras más recientes enseñan una necesaria renuncia, un regreso a una vida más natural y más sencilla para reaccionar contra los perjuicios de una sociedad artificial cuya realización seseaba en tiempos la utopía con un arranque de ingenua confianza³.

Estamos, pues, en presencia de la utopía moderna “pesimista, temerosa del advenimiento de un universo aterrador o estéril”, que acentúa su tendencia “a superar el antiguo ideal de la ciudad perfecta para transformarse en una interrogación angustiada sobre el porvenir del hombre”⁴. También se ha propuesto el término *distopía* para designar esa nueva visión de

sociedades imaginarias que presagian un panorama desalentador, temible y peligroso para la humanidad.

Situándonos ahora en el campo de la literatura argentina, advertimos la escasez de obras que puedan con propiedad considerarse incluidas en el género utópico. Quizás esta afirmación pueda hacerse extensiva a la totalidad de las letras hispanoamericanas y aun hispánicas, si atendemos a las reflexiones de Nahuel Maciel, en las conversaciones con Gabriel García Márquez que dieron origen al volumen *Elogio de la utopía*: “El reciente esfuerzo por recuperar textos olvidados y establecer lo que se ha llamado ‘una *topología* de la imaginación hispánica’ no ha logrado revertir lo que ha sido una característica desde la publicación de la obra de Tomás Moro en 1516: la indigencia del género utópico de expresión española”⁵.

Concretamente en tierras americanas, desde los comienzos mismos de su historia, se ha verificado la tensión de ser a la vez rica en “intenciones utópicas” y pobre en obras sistemáticas del género. La postulación de hipótesis que indaguen esta paradoja⁶ excede con mucho las intenciones de este trabajo; nos limitamos a señalar la carencia de una serie que avale o sirva de marco o referencia a la novela de Cohen.

Esta su “insularidad” (para introducirnos en el vocabulario utópico) avala el interés en ocuparnos de este texto, a partir del cuál intentaremos demostrar cómo, si bien se crea un mundo imaginario que responde en apariencia a las reglas del utopismo clásico, la introducción de una suerte de “nueva utopía” –la de ese *oído absoluto* que da nombre a la novela- provoca un quiebre en la situación de los personajes y nos desengaña de cualquier optimismo ingenuo acerca de la posible felicidad humana.

2. Lorelei, sociedad utópica

Lorelei es el nombre del espacio ficticio que Marcelo Cohen diseña en su novela⁷ y si bien ese nombre tiene ya ecos de fábula, al evocar a la engañosa sirena cuyos cantos llevan a los navegantes a la perdición, en la construcción de ese mundo ideal parecen seguirse todos y cada uno de los rasgos que Trousson descubre en las utopías clásicas. Veamos:

Un río sin nombre cruza Lorelei. Viene de tierra adentro, de montañas boscosas cercenadas por la niebla, corriendo de sur a norte para torcer de pronto hacia el oeste y entregarse al océano. En el ángulo amplio del estuario los sedimentos formaron dos islas, las Magnolias, que el urbanista Fumio Akutekeri asentó y comunicó con las riberas mediante categóricos puentes de titanio. Cuando Fulvio Silvio Campomanes decidió obsequiarle al mundo el producto de sus desvelos, fue alrededor de ese núcleo que, con una elegancia mayormente estrábica, primero en construcciones modulares, enseguida con mucho acopio de piedra para perpetuar el célebre efecto Holliday, las numerosas atracciones del Recinto empezaron a conectarse unas con otras [...] del recinto parte hacia el sudeste una carretera con varios desvíos: uno, en el kilómetro ocho, lleva al aeropuerto; otro, en el catorce, a la falsa arcadía de casitas donde algunos residentes vivimos apartados entre los huertos de campesinos impávidos (pp. 19-20).

Ante todo -además de su *insularidad*⁸- se trata de un mundo *artificial*, creado por el cantor Fulvio Silvio Campomanes, como modo de retribuir al mundo los beneficios obtenidos a través de su éxito como músico y poeta popular⁹. De este modo, Cohen parodia -con una ironía que es el recurso más característico de la novela- la figura de ese personaje necesario a la economía de las utopías, ese “sabio más que humano que combina la clarividencia con el desinterés absoluto”¹⁰, a través del cual el orden y la legislación del mundo utópico bajan del cielo y no de la historia. El calificativo de “Moisés tecnológico” que el narrador adjudica a Campomanes refuerza la identificación con este personaje a quien Trousson denomina el *Legislador*.

Así como en las utopías clásicas el Legislador no es el único garante del equilibrio y del orden, sino que éstos reposan en un rígido andamiaje de instituciones y leyes, del mismo modo Lorelei se gobierna a través de un Consejo Asesor y un férreo sistema de normas y controles. De todos modos, y como corresponde a un *mundo posible* construido a semejanza del entorno real del autor, una oscura sombra de sospechas se cierne sobre la integridad de estos funcionarios¹¹: “cien miembros [...] Premios Nobel, sindicalistas,

científicos, literatos, actrices, la mar en coche” (p. 56), fiel reflejo de la heterogeneidad un tanto caótica que impera en *Lorelei*, donde pueden, por ejemplo, verse simultáneamente “mulatas en short y botas de montar; un trío de chiítas cargados de panfletos, dos rubias con sendas porciones de pizza y un hombre gordo y achinado con una Polaroid” (p. 22).

El *dirigismo* característico del género utópico se hace evidente ya desde la primera visión del escenario novelesco, regido por “los duraderos acuerdos de la palangana donde nos obligan a movernos” (p. 11) y se expresa a través de una serie de instituciones como la “Oficina orgánica de empleo” o la “Oficina de indefinición social”, o la “Oficina de circulación”, ante la cual es obligatorio notificar la llegada de cualquier visitante; ésta, por ejemplo, es “un gran cubo de cristales turquesa claro”, dentro del cual “en un diagrama de pasillos y oficinitas, el imperio de la normativa se extiende como un cerebro de cuarzo salpicado de plantas tropicales” (p. 35).

La omnipresencia del estado se hace visible tanto a través de estas instituciones estatales como de las diversiones con que el creador de *Lorelei* aspira a ofrecer una *felicidad colectiva* tanto a residentes como a visitantes; se trata, en todo caso, de una intención totalizante o ecuménica, en la que la nada puede ser oculto o privado, en la que parece vana la empresa de los protagonistas de “Arañarle polvito de felicidad a la felicidad canónica de *Lorelei*” (p. 113):

Esa noche estrenaban una versión de *Macbeth* adaptada al quechua por el teatro Estable de Puno; había un concierto de behop y otro de polos margariteños; una función de danzas balinesas, la final de un concurso de preguntas y respuestas sobre las Guerras de la Independencia Americana [...] un concurso relámpago de esculturas de jabón, una exhibición de levantamiento de piedras a cargo de los Amigos de Vizcaya [...] un partido de rugby entre País de Gales y Guyana [...] (p. 21).

Así hasta el infinito o hasta el absurdo, *Lorelei* exhibe la utopía de un mundo sin fronteras y feliz, a través del aspecto mismo que ofrece el paisaje simétrico: “casas con jardines insípidos, campos con coles y ciruelos, al norte

el celofán del río y la balsa dormida en el embarcadero”. En suma, “la pulcra, aborregada jovialidad de Lorelei” (pp. 9-10), su “alegría perenne” (p. 18), sus “perversas simetrías” (p. 10). Esa disposición geométrica es visible en todo el diseño de Lorelei¹² y conspira contra la situación de los protagonistas: Evelino Borusso (apodado Lino), Clarisa o Tristán, verdaderos “inadaptados sociales”, como veremos¹³.

Como es de uso utópico, se vive de “una economía cerrada, perfectamente autárquica”¹⁴, en la que todos deben mantenerse ocupados y productivos; sólo que en ella no se excluye del todo el dinero; incluso algunos habitantes de Lorelei consiguen enriquecerse a través de oportunos inventos, como el de las “pulseras anticólera”. Es que en un mundo en que la tolerancia y el respeto parecen regir como valores absolutos, es necesario prevenir los infaltables conflictos inherentes a las pasiones humanas. Así, estos dispositivos consistían en “unas correas de metal articulado que en la cara interna escondían un mecanismo empático; cuando se aceleraba el pulso por un diminuto parlante junto al broche emitían un silbido chusco, reiterado, que no cesaba mientras uno no recuperaba la calma” (p. 22).

En Lorelei existen, asimismo, otros rasgos de modernidad, como ese Láser que desde la cima del recinto “pespuntea” de actualidad el cielo, dando pie a otra de las utopías contemporáneas: la de un mundo completamente comunicado; sospechosamente “posmodernos” en su heterogeneidad son estos mensajes:

FINANCIA LA TRILATERAL LA RESTAURACIÓN DE LOS
GIGANTES DE LA ISLA DE PASCUA – GIBRALTAR ES UN
SUEÑO IBEROAMERICANO – MUJER: DONA TUS
GLÁNDULAS [...] HOY, 22 HS., MAGNOLIA I, CONFERENCIA:
ETNOLOGÍA Y COCINA EN LA CUENCA DEL ORINOCO (p. 16).

También fruto de esa utopía de convivencia mundial son otros elementos decorativos del paisaje de Lorelei:

Cada medio kilómetro, iluminados por particulares fuegos fatuos, los robotitos destinados a entibiar el alma del viajero nos saludaban

con sonrisas geométricas [...] de un lado el colla, el baturro, el carioca, el charro, el gaucho; del otro las esposas, todos engalanados como Fulvio había dispuesto (p. 28).

En esta *rectificación* de la realidad que es la utopía¹⁵, Lorelei aparece como un remanso de paz en medio de un apocalíptico cuadro de violencia mundial: “[...] Vi misiles cayendo sobre un mercado de pueblo, gases vomitivos cayendo sobre esos barrios espontáneos que los indefinidos levantan al costado de algunas ciudades, paquetes de ojos de contrabando cayendo desde un helicóptero sobre la azotea [...]” (p. 100).

Como elemento aglutinante o como síntesis del espíritu de Lorelei aparece la música, la del propio Campomanes, cuyos temas combinan diversidad de instrumentos y efectos de diversa procedencia (“el cuatro, el bombo, el sikus o el requinto como el sintetizador, el saxo y la caja de ritmos”), con una temática que canta al amor y a la tolerancia, en “un español ecuménico, sin rasgos [...] untuoso como una guía de viaje por Latinoamérica”, y si bien el narrador se pregunta “cómo Campomanes podía vivir impávido en un mundo donde habían existido Lennon y McCartney o Edith Piaf, no digamos ya los hermanos Gershwin”, lo cierto es que “en esa voz de raso húmedo la gente encontraba algo perturbador; y es así que Lorelei supuraba canciones [...] y uno tenía la sensación de que le habían convertido la cabeza en un blanco móvil teleguiado por extraños propietarios” (p. 62).

Se trata, en suma de un auténtica utopía realizada:

[...] yo estaba convencido, si bien de mala gana, de que los deseos de Fulvio Silvio Campomanes se habían cumplido bien [...] Lorelei superaba sin esfuerzo los sueños más audaces. Jactanciosamente huérfana de historia, de obstáculos y de futuro, era el castillo robótico al alcance de los siervos de la gleba, la más perversa ilusión de la mente liberal (p.82).

Pero en ella comienzan a percibirse símbolos de decadencia, metafóricos por el olor a basura que se extiende por el aire de Lorelei y

motiva la excursión del protagonista a la zona portuaria. Se trata de un auténtico descenso *ad inferos*, en el que se hace visible un “hosco facsímil de la vida interior de Lorelei” (p. 155), una pesadilla de construcciones geométricas de las que emergen “furtivas siluetas de guardapolvo negro, no tanto operarios como ex convictos de una condena geométrica” (p. 154).

3. La utopía del “oído absoluto”

Ese mundo inmóvil y cuasi perfecto se quiebra cuando en él se introduce un elemento inusual que inaugura la serie de los acontecimientos decisivos del relato (si puede hablarse de tales en una historia contagiada de la inmovilidad característica de la utopía); se trata, en primer lugar, de la inesperada ausencia de Fulvio Campomanes, que crea un estado de zozobra generalizado entre habitantes y visitantes de Lorelei. Y ese ostracismo se relaciona -de un modo quizá oscuro- con otro hecho de mayor significación en la odisea privada de los protagonistas: la llegada de Lotario Wald, padre de Clarisa. Su presencia revulsiona una serie de conflictos latentes y obliga a plantearse los que constituyen temas centrales de la novela: la soledad y la incomunicación entre los seres humanos, a despecho de cualquier utopía progresista.

Es que Lotario vive atado al recuerdo del único momento de su vida en que fue feliz, cuando aún se llamaba León y no Lotario, incapaz de comunicarse con los seres de su presente y tratando a la vez de reconstruirse a través de la música, persiguiendo, en suma esa utopía del “oído absoluto” que sustituye la falsa alegría de las composiciones de Campomanes, su ramplona poesía¹⁶: “Versos como éstos y otros de desarrollo no menos inconsecuente, suelen estar adosados a músicas de armonías precarias, consabidos juegos de subdominante-tónica” (p. 61) y Lotario abomina de esa “música inmundada. Un insulto al oído” (p. 63), tanto como del creador de Lorelei. Por eso su llegada, coincidente con la desaparición del líder, es doblemente perturbadora y abre una red de sospechas imprecisas, al mismo tiempo que permite avizorar una posibilidad de escape¹⁷.

La música asume así el valor del un símbolo, porque si Lotario confiesa haber invertido más de diez años ideando ejercicios para acercarse a la fuente de los sonidos, trabajando “para dar con la ecuación del misterio”, la música de Campomanes, espejo de esa fácil felicidad que ofrece Lorelei, es sentida como un obstáculo, “porque eso son sus canciones, paredes para no ver la verdadera música, la que viene de la muerte, el tiempo y el amanecer” (p. 236).

Sea como fuere, la reflexión sobre la música, que ocupa largas páginas de la novela, y las analogía que se establecen con la vida humana¹⁸, sirven para plantear la necesidad de un conocimiento del otro que cale más allá de la epidérmica felicidad que la utopía brinda a sus habitantes, y convierte a los curiosos en auténticos desertores de Lorelei, como es el caso del narrador, Lino Borusso y su mujer, Clarisa, quienes “Bajo el cielo roturado por las noticias del mundo, bajo la cúpula del desamparo y el reflejo condicionado de la hipocresía, entre esquivas de canciones que apretaban a los amantes en duros repertorios de gestos”, habían encontrado “una gimnasia capaz de sacarle lustre a la mente, y tenaces partículas de audacia confesional, sentimentales, cierto, pero no poco intrépidas, empezaron a delimitar el aire como un campo magnético o un dosel para la regeneración” (p. 102). Es por ello que su parábola vital se aleja de la decadencia cada vez más extendida de Lorelei

El barón Thielemans, precavido, se había desvinculado de la debacle de Lorelei volviendo a bautizar su fundación con el nombre de Alfonso el sabio. Si bien los jefes de Clarisa trabajaban en un proyecto exorbitante, un zeppelin de cristal con autómatas que representarían cuadros de la historia de América, el edificio se había deteriorado muy rápido, los ventanales de la fachada aparecían como bocas con piorrea (p. 271).

Es el fracaso de la utopía positivista, pero también el de la esperanza individualista, de cualquier “optimismo antropológico”¹⁹, porque no hay triunfo posible, sino sólo un empate, porque “Mientras la vida demuele, algo oculta en su trabajo de formación, como si el vector obtuso del destino se

desplegara rumbo a un empate fatal” (p. 148), por eso los protagonistas optan por quedarse en Lorelei.

Quizás la respuesta pueda hallarse finalmente en una nueva utopía, la de la creación literaria, porque las palabras, “bolas y gavillas de palabras indistintas, quebradizas” (p. 293), siquiera temporariamente, logran derrotar el silencio, ese “ruido aterrador”, que el narrador aspira a cubrir “con mensajes, como los novelistas de antes” (p. 300): “porque un día se ocultaron muchas cosas, empiezan a escribirse novelas como ésta. Y se siguen, se siguen escribiendo” (p. 293). Posiblemente esta afirmación pueda leerse en consonancia con el pensamiento borgeano, quien consideraba a la música como la perfecta unidad de fondo y forma²⁰ y, en última instancia, el objeto que perseguía como escritor: “[...] la antigua búsqueda: la de la reducción, el rescate, el reencuentro de una palabra mágica, de una palabra música, de una palabra que, simultáneamente sea fondo y forma”²¹.

4. Conclusiones

Tal como señala Trousson, ciertas utopías características del siglo XX “suponen una mutación no ya de los regímenes políticos y sociales, sino de la naturaleza humana misma”²². Ni totalitaria ni humanista en el sentido en que Raymond Trousson emplea los términos²³, *El oído absoluto* de Marcelo Cohen se sitúa en un punto intermedio (un “empate”) entre la *utopía constructiva*, vale decir la que diseña un mundo según ciertos principios políticos, económicos y morales que se presentan como un ideal a conseguir, y la *utopía negativa o distopía* que previene del infierno por venir por obra y gracia del pseudoprogreso contemporáneo.

Construida con abundantes elementos de nuestra realidad, tanto argentina, como americana y mundial, en Lorelei tienen vigencia muchas de las características que rigen los mundos utópicos clásicos: la *insularidad* que le asegura un relativo aislamiento e inmunidad, la *regularidad* y el *inmovilismo* que brotan de una rígida organización social y política, el *dirigismo* instaurado en todos los órdenes de la vida, la existencia de un *Legislador* a quien se debe la existencia misma de Lorelei, la aspiración a

una *felicidad colectiva*, que se relaciona con el ecumenismo y el sueño de una “aldea global”.

Pero también es su contracara, y no en vano aparece, casi como al descuido, el símbolo del Golem²⁴, ese artificio creado por el hombre erigido en Dios, que alude, en sí mismo, en su inviabilidad, al fracaso de cualquier utopía humana. Así, todo es relativo y los mismos recursos de estilo acentúan ese carácter a la vez confuso y riguroso del mundo creado: el uso constante de la ironía, las enumeraciones caóticas que refuerzan la impresión babélica, las imágenes sorprendentes... todo lo cual pone en tela de juicio la capacidad comunicativa del lenguaje, esa otra utopía que, junto con la de la música capaz de tocar “el borde seguro del silencio” y la del amor y la solidaridad como “motor del mundo” -porque según la almibarada retórica de Campomanes, “*Igual que una perla rota / es un mundo dividido*”- tocan el centro mismo del mensaje novelesco. De todos modos, la creación de nuevos universos posibles es tarea inherente a la misma naturaleza humana y en ese sentido, la ciudad sumergida que en las páginas finales de la novela edifica Tristán (otro de los personajes con nombre claramente simbólico) da fe de un anhelo de buscar en profundidad, a despecho de todo.

NOTAS

¹ Bélgica, Ediciones de l' Université de Bruxelles, 1979. Cito por la edición española: Barcelona, Península, 1995. Trad. Carlos Manzano de Frutos, p. 43.

² Cf. *Heterocósmica; Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, 1999, p. 183.

³ R. Trousson. *Op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵ Buenos Aires, El Cronista Ediciones, 1992, p. 36.

⁶ Maciel, por ejemplo, aventura lo siguiente: “[...] porque América ha tenido, desde su origen, primero a los ojos de los europeos y luego a los ojos de los propios americanos, los dos ingredientes básicos de la Utopía, *espacio* y *tiempo*, es decir, territorio donde fundarse y una historia con un pasado a recuperar o un futuro donde proyectarse con facilidad, América ha propiciado la objetivación de la Utopía [...] Desde el Renacimiento asistimos a la paulatina conversión hacia lo concreto de los sueños abstractos de la Antigüedad y de la Edad Media. América ha desempeñado en esta evolución un oficio cardinal, materializando geográficamente el lugar de la bienaventuranza, es decir, sirviendo de objeto real al sujeto imaginante en un proceso de mutua identificación”. *Ibid.*, p. 37.

⁷ Marcelo Cohen. *El oído absoluto*. Buenos Aires, Editorial Norma, 1997. En adelante se citará por esta edición, indicando sólo el número de página.

⁸ Como destaca Trousson, “Ese insularismo no es sólo una ficción geográfica, responde a la necesidad de preservar una comunidad de la corrupción exterior y ofrece un mundo cerrado que [...] es como un cosmos miniaturizado”. *Op. cit.*, p. 44.

⁹ Según su propia confesión: “[...] llegamos a los trescientos millones de copias vendidas, recibo en El Cairo el Disco de Diamante y... Y me encuentro con una fantástica cantidad de dinero en la mano. Campomanes es un costarricense que de pronto tiene un poder inmenso. Y entonces me digo: Fulvio, me digo, qué vainas son ésas, como dicen por ahí. ¿Tienes oro? Pues haz algo por la gente, hijo. Así empezó a

nacer la idea de un centro recreativo y cultural luminoso, una guarida del afecto para que los pueblos recuperaran la convicción de que a todos nos es posible crecer” (p. 58).

¹⁰ R. Trousson. *Op. cit.*, p. 46.

¹¹ A pesar de las continuas afirmaciones de la propaganda oficial: “Entre el fulgor de las luces del Recinto el láser había grabado un letrero apoteósico: ÉSTOS SON LOS HOMBRES Y MUJERES QUE CUSTODIAN UN FUTURO SIN SOSPECHAS. Debajo, en turnos de veinte segundos, se sucedían los retratos de los cien miembros del Consejo asesor. Junto a la sonrisa pánfila de un hombre peinado con raya al medio, en aquel momento se leía: Erasmo Bellani, suizo, 42 años, diputado del Parlamento Europeo por el Partido Racionalista, Premio Kyorogashi de Ciencias por sus investigaciones sobre el herpes cranela” (p. 231).

¹² “Otra característica esencial del género: la regularidad. El funcionamiento interno del universo utópico debe ser impecable como el de un mecanismo de relojería, prestarse lo menos posible a la fantasía, a la excepción. Por eso el utopista es aficionado a una disposición geométrica, signo visible del control perfecto y social”. R. Trousson. *Op. cit.*, p. 45.

¹³ En esta categoría entra, por ejemplo, la exigencia de realizar un exhaustivo examen de salud, antes de cobrar un cheque: “[...] yo sabía que la saña de hacerme desnudar, de acribillarme durante media hora con focos y sondas y scanners a cambio un trámite bancario, sólo era parte de la tarea de joderles la vida a los colaboradores furtivos” (p. 70).

¹⁴ R. Trousson. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁵ Como apunta Trousson, “[...] el proceso de formación de la utopía entraña varias fases dialécticamente organizadas. Al principio todo nace de un sentimiento de rebelión ante un estado histórico considerado insatisfactorio, rebelión que va acompañada a la vez de una observación lúcida y metódica de la sociedad contemporánea [...] y de un pesimismo fundamental sobre las posibilidades de intervención eficaz” *Ibid.*, p. 42.

¹⁶ “Hoy, amor / he tapado la gotera / por donde la lluvia inquieta / caía sobre nuestro pan / cual furtiva compañera. / Pero luego / me arrepentí de mi celo / pues la comida y la mesa / parecen echar de menos / la líquida caricia espesa [...]”. *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ “Algo estaba empezando a averiarse [...] Yo quería comprender, pero al mismo tiempo columbraba que alrededor nuestro, dentro nuestro también, estaba ocurriendo algo más grave que la desaparición de Campomanes, y para atraparlo habría querido arriesgar la entereza, la cordura, la memoria, los desolados arrabales de la estabilidad” (pp. 127-128).

¹⁸ “[...] algo me decía que quizá la vida de la gente fuera igual que una sonata. Primero la introducción, enseguida el tema. Después el desarrollo, que es cuando parece que no hubiera nada fijo: la madeja se llena de nudos, las hebras se descomponen... Hasta que al final, en la recapitulación, vuelve a desatacarse el fundamento: si hay un tono que domina es porque fue bien diseminado” (p. 216).

¹⁹ Como señala Trousson, “El utopista manifiesta un innegable optimismo antropológico que coloca al hombre en el centro del mundo y lo convierte en dueño de su destino”. *Op. cit.*, p. 50.

²⁰ “Pater escribió que todas las artes propenden a la condición de la música, acaso porque en ella el fondo es la forma”. Jorge Luis Borges. *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Emecé, 1964.

²¹ Jorge Luis Borges. *El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé, 1975.

²² *Op. cit.*, p. 302.

²³ “[...] la utopía se muestra en una palabra, *totalitaria* y *humanista* a la vez: totalitaria no en el actual sentido político del término, sino en el de una aspiración a la síntesis, a la armonía; [...] es decir, una entidad autónoma de dependencias internas; humanista también, pese a su carácter opresivo y constrictivo, en la medida en que pretende ser creación humana, realizada sin recurrir a la trascendencia exterior”. *Op. cit.*, p. 50.

²⁴ En el misticismo judío y especialmente en la tradición de la Kábala, el Golem es una imagen que cobra vida. Este término, que proviene de la Biblia, adquirió su

connotación actual en la Edad Media, a favor de ciertas leyendas que hablaban de la posibilidad de de dar vida a efigies o estatuas a través de la combinación de letras que forman un nombre sagrado o uno de los nombres de Dios. Una de esas leyendas inspiró el libro de Gustav Meyrink *Der Golem* (1915).