

Reflexiones sobre un tópico plural: geográfico, lingüístico, retórico, literario... necesario

Aún no suficientemente elaboradas, apuntan hacia posibles aproximaciones de la *Historia kiria* (1930) de Pedro Figari¹ a la *Utopía* de Thomas More (1516).² Dispersas, no pretenden desarrollar un estudio comparativo estricto sino una somera indagación sobre el estrecho vínculo que se entabla, a partir de esas obras, entre la imaginación verbal y la imaginación utópica, asociadas en un curioso expediente neológico, propuesto para observar el mundo conocido por medio de una ficción puesta en escritura. Son invenciones verbales, que extienden el mundo desde páginas incontables, que han sido las funciones primordiales de la literatura, menos ambiciosas o menos efímeras que las propugnadas desde otras perspectivas que intentaron transformar los atributos de este planeta, siempre en perpetua mutación.

Es cierto que pueden imaginarse mundos posibles sin pecado ni miserias, haciendo con ellos novelas y utopías; pero esos mismos mundos serían muy inferiores en bien al nuestro. No puedo hacerlo ver pormenorizadamente, porque, ¿acaso puedo yo conocer o representar los infinitos o compararlos entre sí?

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Teodicea*

Si es verdad que las épocas agitadas favorecen la creación utópica, esa ciudad ha sido construida como negación de la historia.

Alain Bonfand, *L'œil en trop*

¹ Pedro Figari, *Historia Kiria*. Museo Figari, Montevideo 2013. Como otras valiosas publicaciones realizadas por el Museo Figari, se trata de una hermosa edición, con imágenes facsimilares que reproducen los dibujos originales de la publicación realizada en París en 1930, por la editorial Livre libre. Incluye la "DEDICATORIA" de Figari y "Notas para un epílogo de *Historia kiria* (y una conversión figariana) por Pablo Thiago Rocca.

² More, Thomas *Utopia*, Edited by George M. Logan and Robert M. Adams, Cambridge University Press Cambridge, United Kingdom, 2003

A pesar de que en toda la *Historia kiria* no aparece mencionado el término *utopía* y solo se registra el adjetivo *utópico* un par de veces, es claro que la digna serenidad inherente a la sociedad kiria, así como las cualidades de la reputada y muy escrupulosa probidad de sus integrantes, replican varias de las bondades que caracterizan la cultura de los utopianos descritas por Thomas More unos cuantos siglos antes.

De difícil definición, el libro de Figari, publicado por *Le livre libre*, París, 1930, ilustrado con sus simples y simpáticas viñetas, se inscribe en una saga que sigue el modelo clásico del pensador, escritor, abogado, canciller, teólogo británico, el polígrafo excepcional que fue More, tan sabio y poliédrico como este ilustre compatriota nuestro que no lo fue menos.

Sin embargo y, a pesar de las afinidades entre ambas obras, cuando se pronuncia, la voz de Figari no es favorable a esas situaciones imaginarias de sociedades perfectas, optando por denostar “las nociones utópicas”, al punto de haber evitado no solo nombrar en su libro ese célebre antecedente sino inventar, en lugar de *utopía*, el vocablo *kiria* y derivados, una denominación de la que todavía no se ha probado su hipotética génesis. Más aún, es curioso que se haya pronunciado en los siguientes términos:

(...) estamos saturados de nociones utópicas y de formalismos antojadizos. Nuestra organización social, si puede emplearse tal palabra para referirnos a una cosa tan inorgánica, está constituida sobre la base del enredo nada más, como no sea el ruido y el aparato. Vea qué otra cosa es hoy el trabajo!... Y la propia vida social!

Confieso que me costó el volver a la realidad, y no sin cierta amargura.³

¿A quién atribuir la severidad de esas confesiones? ¿Al autor, al narrador, al traductor, al pedagogo, al abogado, a alguno de los elocuentes kirios? Es compleja la pluralidad de voces que se cruzan y coinciden en su *Historia*, una polifonía que estos prudentes moradores cultivaban libremente

³ Idem. *Historia Kiria*. Nota al pie, p. 66

así como parecían deleitarse en practicar numerosos instrumentos musicales, a veces soplando el peliandro con sostenido acierto, otras, solazándose al templar los instrumentos:

no solo tenían más instrumentos que nosotros sino también mayor aptitud musical, lo que no ha de sorprender si se considera cuán escasa es la nuestra.⁴

No son demasiado diferentes las observaciones que hace el narrador del canciller británico en relación a los instrumentos musicales y a las interpretaciones de los utopianos, así como son igualmente elogiosos los encomios sobre sus aficiones melómanas, la dulce suavidad que difundían sus melodías y la refinada perfección del acorde o acuerdo del sonido con el tema:

all their music, both vocal and instrumental, renders and expresses natural feelings and perfectly matches the sound to the subject.

Aparte del interés de Figari en mostrar a los negros reunidos en bailes o bailando, aparte de las anécdotas que narra sobre las inclinaciones musicales de los kirios y las peculiaridades de los instrumentos que tañen, impresiona la agudeza de la perspectiva musical con que Herrera Mac Lean *comprende* sus pinturas, animando una “correspondencia entre las artes” que rescata la unidad más profunda de una creación que desborda el límite de sus márgenes o de sus marcos:

Antes de adivinarse el juego de sus figuras, de sus campos, de sus animales; antes de saber qué representa el cuadro, ya nos ha cautivado. Después entramos en él, pero ya poseídos por su sortilegio. A veces llegamos en un andante, en un adagio, en un allegro; y muchas veces en un delicado scherzo de colores. Pero siempre nos sentimos llevados por la mano de aire de la música.

Un estudio interesante podría hacerse para definir todas las

⁴ *Historia Kiria*, p. 144

gamas dominantes, como en la construcción musical, a las cuales obedece su composición pictórica. Así vemos que cada escena, al nacer, ya viene como un trozo de música, con su tonalidad: tono de «do sostenido», de «mi bemol», de «fa natural»... A la distancia, «oyendo» sus cuadros, ya sabemos si son candombes jocundos, en tono mayor, o entierros tristes, en tono menor; si son nocturnos, bañados de luna, o alegres bailes; si son pastorales serenas, o melancólicos paisajes de caprichosos cielos.⁵

Pero, a diferencia de las alabanzas que dispensa el autor de *Utopía* a las virtudes musicales de sus criaturas, el criollo, que tampoco las escatima, suele concluir con algún desplante que satiriza el tono idílico, deslizándose un final disonante, que nunca escasea, en contraste con la armoniosa ponderación previa:

eran estetas, por lo cual resultaba hasta agradable el oírlos; y el verlos, no más, ya complacía, pues era tal la conciencia con que practicaban su arte, que parecían más bien dioses que humanos pedestres (...)

Eran de tímpano de tal modo delicado que no podían oír un «pizzicato» sin estremecerse, erizados, como si les hicieran cosquillas.⁶

Dicho sea de paso, entre compases y cadencias musicales, un caricaturista contemporáneo de Figari, Luis Scarzolo Travieso (1876-1940), elogiaba su “voz hermosísima de sochantre, que corresponde lógicamente a su figura de primer bajo de ópera ‘trucado’ con una barba asiria, negra y cuadrangular”.⁷ También afirmaba que “Los íntimos lo llaman Maître Labori por su valiente y brillante defensa en el proceso del Alférez Enrique Almeida, cuya inculpabilidad probó plenamente en un juicio famoso”.⁸ Scarzolo

⁵ C. A. Herrera Mac Lean. *PEDRO FIGARI, Editorial Poseidón*, Buenos Aires, 1943, p. 43

⁶ *Historia kiria*, Op. cit..

⁷ Luis Scarzolo Travieso. *Figuras, figuritas y figurones. Álbum de caricaturas*. Montevideo, 1904. Talleres “La Razón”, calle Cámaras 54. Mi agradecimiento al equipo de ANÁFORAS, especialmente a Maximiliano Basile por el hallazgo de este álbum de caricaturas y su digitalización. <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44070>

⁸ Scarzolo se refiere a Pablo Figari. *El crimen de la calle Chaná*, Vindicación del Alférez Enrique Almeida. Exposición de la Defensa a cargo de Pedro Figari Abogado, 1896.

Travieso aclara, además, que, quienes así lo llaman, lo identificaban con el Maître Gustave Gaston Labori, el abogado que intervino en el “Affaire Dreyfus”, el defensor del capitán judío, que el propio Figari asimiló en sus escritos al caso del alférez uruguayo,⁹ por haber sido víctima de un proceso afrentoso y una sentencia igualmente injusta. Inmediatos, casi contemporáneos a los dramáticos acontecimientos que dividían a Francia en aquellos tiempos, sorprende la fidelidad de la información y la celeridad con la que, desde la distancia, argumentó Figari.

Desalentado respecto a la sociedad de su época, Figari imaginó otra sociedad a la que atribuía la ideal delectación ante los encantos de la naturaleza, una complacencia sencilla y sana, de “juiciosa continencia”, apta para eludir los vicios y daños que endilga a “el hombre moderno, según se llama al de nuestros días, por más que se halle expuesto a ser tan antiguo como un kirio”.¹⁰

Son remotos los tiempos a los que remite, tanto, que ya desaparecieron las huellas de su improbable existencia de hace, por lo menos, “unos trece siglos antes de la Era cristiana, en bloque, sin dejar vestigio alguno”. Nostálgica, la visión del narrador no manifiesta, sin embargo, ninguna superioridad respecto a sus costumbres ni a la forma de vida de los kirios. No se consiente ninguna condescendencia; al contrario, se complace en dar cuenta de su filosofía diferente, sus convicciones, su convivencia, su conducta. Un saber ejemplar el de los kirios es su *art de vivre* que es “vivir de acuerdo con su conciencia. A eso llamaban ellos vivir según es debido”.¹¹

Sería errado sospechar en Figari la mínima fascinación (que prevalecía en los medios artísticos y científicos europeos) por las obras procedentes del África negra y profunda, o influidas por sus singularidades. A fines del siglo XIX y principios del XX, artistas y científicos se sintieron atraídos por el culto del primitivismo o el estudio de las particularidades que lo definían y oponían a los modelos de civilización que propugnaban los países occidentales de Europa.

⁹ Pedro Figari. *Un error judicial*. A. Barreiro y Ramos, Editor. Montevideo, 1989, p. 48.

¹⁰ Pedro Figari. *Historia Kiria*. Montevideo, 2013, pp. 27 y 28.

¹¹ Idem. p. 23

En una conferencia sobre “Crítica de la vanguardia y utopía de la memoria”, Gabriel Peluffo Linari compara la noción de primitivismo en la estética de Figari con la de Joaquín Torres García:

Ambos pintores coinciden, sin embargo, en que una utopía americanista debe recurrir, de alguna manera, a la matriz primitivista. La crítica de Figari a la balcanización del mundo contemporáneo le lleva a reivindicar la sencillez y la integridad implícitas en el estado primigenio de la humanidad. No propone una involución programática hacia la prehistoria, busca poner de relieve la utilidad y la vigencia que él encuentra en las enseñanzas de una vida en estado primario.¹²

No obstante, si bien reconoce en la simplicidad de “la vida primaria”, sus virtudes, tal como cita Peluffo, Figari no adhiere ni a las reducciones que impone el mito del *bon sauvage*, ni a la ingenua contemplación del otro como inferior por diferente o por mero y trillado *otro*. Los negros de Figari no se diferencian de los “rubios”, o de quienes no son ni lo uno ni lo/el otro.

En una memorable carta, entre otras muchas, que le dirige a su amigo Eduardo de Salterain y Herrera desde París, el 28 de mayo de 1932 escribe:

Repuesto de mis sobresaltos, y vuelto a la tarea estoy pintando de nuevo. Entre otras cosas trabajo en un friso, un cortejo de negros, cortejo funerario y por lo mismo ameno, titulado “El chiste”. Van por el campo raso cuatro negras con sus mantos llevando un ataúd blanco, de niño, precedidas por una negra grave, hierática, que ha de ser la abuela de la criatura, cuando no sea la madre. Detrás algunos muy enlutados y solemnes, en tanto que alguien acierta a decir un chiste, y los de más atrás se arremolinan sin poder contener sus soeces carcajadas, bien que vayan con una indumentaria adecuada a las circunstancias, vale decir, severa.

Me dirá usted: ¿Por qué negros? ¿Acaso no ocurre lo mismo con los blancos, por rubios que ellos sean?

A esto contesto: Lo que quiero es referirme al hombre, y para verlo mejor tomo al negro, en la inteligencia de que los blancos llevamos siempre un negro dentro, muy renegrido, el

¹² Gabriel Peluffo Linari, Conferencia: “Pedro Figari: Crítica de la vanguardia y utopía de la memoria. Houston, 2004”.

http://figuras.liccom.edu.uy/_media/figari:otros_documentos:peluffo_-_utopia_de_la_memoria.pdf

mismo que nos sugiere a menudo cosas que no sabría uno cómo referirlas al blanco sin incurrir en irreverencia. Y es de igual suerte que uno se entretiene, no diré en sus ocios, que son escasos, sino en sus ocupaciones y preocupaciones que son muchas; y al propio tiempo nos vamos informando e instruyendo.

En ese afán de descubrir lo que va dentro y el no haberme conformado con las exterioridades, lo que ha hecho que mi pintura haya sido bien recibida, tanto más cuanto que la regla actual es la contraria: no dar importancia más que a las apariencias, “la pintura por la pintura”, que es a mi ver una aberración. Lo que interesa ante todo es lo más genuinamente intrínseco, para los espíritus que no hagan lujo de superficialidad, que también los hay muchos.

Me alegra saber que Ud. ha utilizado mi recorte para dar su clase. En realidad no son asuntos o temas los que faltan para formar un criterio, pero suelen haberse sustentado cosas tan inesperadas, que vienen a constituir nuevos aspectos sobre ese eterno tema: COMPRENDER. ¡Vea Ud. lo que cuesta el ponerse de acuerdo aun sobre las cosas más elementales, y todavía entre los más eximios cerebros, y me diría sin duda alguna: El hombre es inteligente, si se quiere, pero lo es de una manera tan singular! ... Vaya viendo la extensión y complejidad del enredo en que se han metido los pueblos estos, quiero decir los más “gauchos”, y aparece como un laberinto el más inextricable el mundo civilizado, el que comienza a mirar tiernamente a los pobres primarios y salvajes con cierta envidia, como si tuviesen algún talismán insospechado de sabiduría y de magia. Estos por lo menos viven, mientras los otros se hallan confusos, desconcertados, consternados.¹³

En una reciente publicación¹⁴ en la que Philippe Dagen, escritor, historiador, crítico, periodista, especializado en las representaciones artísticas de las corrientes primitivistas, discute, desde una perspectiva contemporánea, la noción de *primitivismo*. Se refiere menos a los intereses colonialistas, políticos y económicos, que al auge de los análisis procedentes de la ciencia, formulados por antropólogos, médicos, alienistas de distintas nacionalidades europeas y norteamericanas.

¹³ Pedro Figari. Archivo Colección Figari. Museo Histórico Nacional. Casa de Lavalleja. Agradezco a sus bibliotecólogos y a Maximiliano Basile, Rodrigo Echániz, Arturo Rodríguez Peixoto y, especialmente a Mariana Noguera, por su valiosa colaboración. ANÁFORAS http://figuras.liccom.edu.uy/figari:a_eduardo_de_salterain_y_herrera

¹⁴ Philippe Dagen, *Primitivisme : une invention moderne*, Paris, Gallimard, 2019

Porque si Figari pinta felices a los negros reunidos en tertulias familiares y sociales, en bailes y fiestas, incluso en funerales, en su vibrante realismo nostálgico (aunque no melancólico) de interiores y paisajes, no asoma en el tratamiento de sus imágenes ningún atisbo de superioridad cultural, al contrario. En palabras de Nelson Di Maggio:

Figari busca escenificar los rituales colectivos, anónimos, despersonalizados, uniéndolos a través del arabesco, esas líneas ondulantes que se unen como en un friso interminable y los efectos de color puro que quiebran la posible monotonía del cuadro. De tal modo que todo es agitación y dinamismo y el ojo del observador es arrastrado por el contagioso discurso plástico y, sin detenerse en ningún aspecto en especial, sigue la danza vertiginosa que le proponen los personajes. Porque lo importante es la celebración de la vida, en todos sus aspectos posibles, pero sobre todo, rescatar a un sector marginado de la sociedad que tiene sus propios modos de comportamiento. Figari los escruta con mirada pícaro y socarrona pero sin caer jamás en el riesgo del color local o el folklore.¹⁵

Son muy lúcidas las palabras con que Herrera Mac Lean analiza la visión de Figari al representar a los negros que protagonizan sus obras, las mejores:

Una serie característica suya –y que coincidió con una moda fugaz en Europa – fue la del arte negro. Es decir, la evocación viva y palpitante de la animada y mansa grey de los negros en el post-coloniaje. Mientras la moda del arte negro en París surgía de ambientes de fantasías y de *snobismo*, sin apego al elemento humano, Figari, transido de ternura, pinta su inmortal film, de negros tomados, no en el duro menester coridiano, sino en su medio, ebrios de liberaciones. Los arranca de la alegría desenfrenada de su Semana de Reyes, desatados todos los impulsos atávicos, o los saca de velorios y funerales.¹⁶

Y cuando cuenta la historia de los kirios los presenta como seres sensatos en extremo, integrantes de una sociedad deseable, perfecta, utópica, por quienes profesa, si no veneración, un natural respeto aunque no deje de

¹⁵ Nelson Di Maggio, “Múltiple personalidad de Pedro Figari”, *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, Montevideo, 1993.

¹⁶ C.A. *Pedro Figari*, Herrera Mac Lean, Op. cit., p. 44

ironizar al mismo tiempo. Quien narra se demora en describir los gestos refinados de los kirios, sus muy dignas costumbres, aunque no se priva de rematar -como ya se había anotado- mediante burlas repentinas, afiladas, dichas al pasar, dirigiéndoles una mirada perspicaz, irónica pero nada cínica.

Observantes de correctas normas de urbana convivencia, procuran adquirir las más precisas nociones del conocimiento, y las condiciones más favorables al desarrollo de una “cultura autónoma, delineada valientemente (...)”, ya que “la ambición de los kirios era simplemente la de hacer una vida honesta y natural”¹⁷ (...) sin aspirar a la perfección absoluta, dado que esta no existe ni puede existir. Por las licencias que otorga el humor, que impiden confundir jactancia con franqueza, descartaría, o no, el tono de petulancia en clave de sorna: “Si yo, siendo como soy, no soy perfecto, ¿quién puede serlo?”¹⁸

Alentados por esa feliz dedicatoria de Figari “A los que meditan sonriendo”, se dice más adelante:

no habrían dejado ellos tampoco de sonreír al notar nuestro entrecejo fruncido, y al considerar la idea que nos hemos formado del pensamiento, tan magistralmente expresada por Augusto Rodin en su *Pensador* (...)

pero tan alejada de la beatitud de los kirios, “contentos de vivir contentos”.¹⁹

Como cualquier filósofo, que se pregunta por el qué de las cosas, los pensadores kirios se preguntaban sobre el ké, más simple, escrito con ka en vez de perderse en prácticas de una “dialéctica más o menos incomprensible por abstrusa”. Son esas sus palabras:

(...) así ocurría que los kirios, con tener menos, eran felices, y nosotros, teniendo más, nos martirizamos soñando en lo abusivo e imposible, lo irreal, y hasta en lo sobrenatural, haciendo cuanto nos es dado para vivir ilusionados con la idea de su consecución, aunque por dentro sepamos ser

¹⁷ HK, Op.cit., p. 14.

¹⁸ HK, Op.Cit., p. 30

¹⁹ HK, Op. Cit., p.18

inalcanzable. (...) La realidad la tenemos aquí, a la mano — decían —, hasta nos sentamos encima; ¿a qué, pues, acudir a las nubes para que nos la expliquen?²⁰

A pesar de las notorias coincidencias con la obra de More, en la suya, Figari —como ya se decía— no la cita. Esa omisión no es rara. Como suele ocurrir (por muy importante o por ostensivo), se omite lo más evidente, sin olvidar la proverbial cortesía —de la que hablaba el poeta— que debe el autor al lector al cederle el placer de descubrir por sí mismo lo que calla.²¹

Tal vez habría que haber comenzado por aludir a la localización insular de Kiria, que anuncia el título del capítulo inicial con cierta displicencia: “Situación geográfica, etnografía, etc.”. Los títulos (o subtítulos) del narrador de Figari, si bien irónicos, divertidos en muchos casos, *pretenden* (también porque simulan) orientar la lectura hacia el modelo convencional de un tratado y no hacia el de una ficción. Otros títulos, en cambio, muy ocurrentes anuncian una: “Policía y judicatura popular: el *epa*, el *aka*, el *tok* y la *utasia*.²² Pulgas de catre.²³ Fómite”.²⁴

El narrador de esta *Historia* comienza señalando la existencia de una “enorme isla deliciosa”, semejante por su fauna y su flora a las atribuidas a los zoológicos y botánicos del territorio americano, sin ignorar su “simbólica forma de corazón”, en obvia alusión a las metáforas de la cartografía nacional. También Thomas More había imaginado su isla con características semejantes a las de las Islas Británicas, de Inglaterra, en particular, e imita (más que imagina) la urbanización de la “famosa ciudad de Londres”, duplicando los distritos de la capital. Por más lejos que se radique, la fantasía no se aparta demasiado del entorno conocido pero al que la coartada de la ficción escamotea a medias.

Abundan las obras literarias que radican su trama en una isla

²⁰ Idem, Op.Cit., p. 49

²¹ Mallarmé, La Pléiade, Gallimard, París, p. 869

²² HK, p.113

²³ HK, p. 209

²⁴ HK, p. 275

registrada geográficamente o no, en el mapa, pero separada, alejada, más allá del tiempo y otro tanto del espacio, a salvo de las circunstancias, protegida por su aislamiento, por sus propios límites. La predilección de la imaginación narrativa por instalarse en un territorio aislado goza de un estatuto literario privilegiado. Entre otros islarios literarios, apenas mencionaría, *La Isla del Dr. Moreau* (H.G. Wells, 1896), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719, del archipiélago de Juan Fernández), *La Isla del Tesoro* (Robert Louis Stevenson, 1883). No dejaría de incluir en la serie de descubrimientos insólitos *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940), que tanto debe a esas aventuras isleñas, propicias a las fugas narrativas y a los acontecimientos milagrosos, y al llamativo parecido de nombres: More, Morel, Moreau, que no atribuiría al azar.

Ni habría que pasar por alto la isla donde Shakespeare radica su última obra, y por la que debería haber empezado esta somera lista. Publicada casi un siglo después de *Utopia*, el drama isabelino recupera las *peripecias* que, literales, auspiciosas, convergen en el descubrimiento de un Nuevo Mundo, para el mayor regocijo de Miranda, que no deja de admirar ni de exteriorizar su júbilo al descubrir un mundo feliz:

*O, wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
that has such people in't!*

Por su parte, en la misma obra, las intervenciones de Gonzalo resumen los ideales y/o malentendidos de un mundo utópico: "*In my kingdom I'd do everything differently from the way it's usually done*".²⁵ Basadas a contrapelo en la obra de More, filtradas por la ironía de Shakespeare y las homofonías del español, confunden en una misma calidad *bueno* y *nuevo*, como si tal confusión ya no hubiera precipitado catástrofes históricas recientes, tan conocidas como aterradoras.

²⁵ Shakespeare. *The Tempest*. Acto 2, escena 1ª.

Históricos, narrativos, teatrales, los horizontes se cruzan en América, a partir de los conocimientos de Thomas More, de sus lecturas que relatan las expediciones de Américo Vespucci (a las que se refiere más de una vez en su *Utopia*), capaces de alimentar los sueños de un mundo nuevo, que Figari idealiza a su vez, aun cuando reconozca la aventurada expansión de las metrópolis:

Las urbes se han hibridizado; hay parises, madrises, romas, vienas y hasta berlines por estas comarcas, en tanto que la ciudad americana, de pura cepa, y aún de media cepa, está por verse; y hasta parece ser de realización utópica.²⁶

No le habría pesado que allí se hubiera albergado “el pueblo menos conocido y el más original e interesante de la más remota antigüedad”, como dice, exaltado, Ali Biaba al enterarse del hallazgo del manuscrito, del que se le confiaría su traducción, como consta en la “Noticia Prologal” suscrita por “EL AUTOR. París, 26 de agosto de 1928”.

A propósito del *Lugar de elección*,²⁷ el cuadro de Paul Klee que Alain Bonfand analiza o, más bien, recrea por su refinada escritura, decía:

La configuración del cuadro nos cuenta, entonces, una historia, o mejor la génesis de un mito, el mito de una génesis. (...) un lenguaje puramente figurativo, un lenguaje de utopía.²⁸

Aun cuando se trate de cuadros, de pinturas, de obras plásticas en general, es significativo que la invención del lenguaje o de la lengua se vinculen con la invención de un lugar, al que, inexistente, se accede por la palabra. Lengua y lugar creados a la par, generan una utopía doble por medio de palabras inventadas (que solo existen a partir de la mención), que designan lugares imaginados (que solo existen así).

De ahí que la radicación insular, ajena al mundo conocido, también

²⁶ “El Gaucho” PEGASO No. 10. Abril, 1919, p. 368

²⁷ Paul Klee, *L'œil en trop*. Sobre el cuadro *Auserwählte Stätte*, 1927. Yo traduzco,

²⁸ *L'œil en trop*. VRIN, Paris, 2019 [1^è. éditions de La différence, 1995], p.66

cuenta en este caso y que Figari haya preferido empezar por mencionar el *tópico geográfico*, un principio literario recurrente, el asiento que la imaginación requiere, desde el pueril “Había una vez en...” hasta el más complejo, y siempre recordado o no recordable, “En un lugar de...”

De la misma manera que estos y otras obras, la literatura anexa mundos ignorados al mundo conocido; agrega entidades, naturales o sobrenaturales, administra tiempos, ensancha territorios, multiplica paisajes, ciudades, viviendas, acrecienta multitudes, individuos, acciones y gestos, suma bibliotecas incontables, libros infinitos. Por más que se verifiquen semejanzas y precisiones, el mapa, si es imaginario, carece de referentes geográficos. A pesar de las detalladas descripciones que imagina el autor de *Utopía*, la isla solo vale por su nombre y, como solo existe de palabra, tampoco podrá desaparecer su afortunada inexistencia.

Como tantas otras entidades que la acreditan, se ha fundado una *Bibliothèque des voyages aux pays de nulle part, Histoire littéraire de la pensée utopique*, una versión análoga aunque más elaborada de “el cuchillo sin hoja al que le falta el mango”, el viejo aforismo de Georg Christoph Lichtenberg. Además de las someras alusiones a esos universos ficticios, verbales, interesa señalar la afinidad de las nociones de *localización* y *locución*, que repite la misma afinidad que se da entre el latín *locus* y *loquens*, parcialidades de una homofonía que la semántica no desecharía, y la poética menos aún.

En efecto, la voz narrativa se afilia al lugar, a la posibilidad de “dar lugar” o de “tener lugar”, que es por donde la narración empieza, confirmando el *locus* imaginario al que se refiere Pablo Thiago Rocca en sus “Notas”, ya que involucra la función de decir, que es ínsita a su razón de ser.²⁹

Territorio irreal de una geografía imaginada por un autor, la isla, además de ser un *tópico* literario, es *tópico* en el sentido más físico, más concreto de “espacio o lugar determinados”. Aunque *tópico* se entienda generalmente como *lugar común*, traducción literal de *topos koinos*, del que

²⁹ Pablo Thiago Rocca. “Notas para un epílogo de *Historia kiria* (y una conversión figariana). Op. cit..

hablaba Aristóteles o, dicho en latín, *locus communis*, aludiendo a referencias repetidas y compartidas. El nexa lingüístico entre *tópico* y *espacio* o *lugar* sigue muy vigente y sus variantes (utopía, eutopía, distopía, etc.) refuerzan su vitalidad usual. Más frecuente, la aplicación retórica del término señala comentarios previsibles, aptos para captar la benevolencia de oyentes y lectores, que se valen de una suerte de argumentos utilizados por quien desea entablar un discurso de convincente y convencional familiaridad.

Desde las antiguas prácticas sofísticas hasta la actualidad, son recursos que, con premisas y propósitos actuales, fueron asimilados a una teoría de la argumentación,³⁰ a partir de la fundación, ya hace varias décadas, de la que aún se considera una “nueva retórica”.

Según ya había adelantado Aristóteles, los *topoi koinoi* son los argumentos más persuasivos, los más convenientes, aquellos que se intercalan en el discurso para atraer y retener la atención de un auditorio, para incitar su adhesión apelando a sus intereses y preocupaciones. Se recurre así a estereotipos que prevalecen en cada comunidad, esos que, demasiado reiterados, arriesgan incurrir en las facilidades ideológicas de un pensamiento entumecido por su inflexible inmovilidad.

Aristóteles no ignoraba que *Ion*, el elocuente y muy histriónico protagonista epónimo del diálogo de Platón, el ilustre aedo, el clásico erméneus, que se ufana por ser el mejor intérprete de Homero, seleccionaba los pasajes que, de los legendarios poemas, fueran los más relevantes para su auditorio, consolidando en su épica errante, las referencias compartidas de tópicos, aquellas que estimaba como las más eficaces para promover la comunicación y conmover a su público.

Tópicos o lugares comunes se confunden en una sinonimia laxa. La relación entre *locución* y *localización*, que ya se había indicado, no se limita a las coincidencias de una anáfora casual, sino que convergen en una poética

³⁰ Perelman, C; Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*. --2e. ed. -- Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, c1970.

común, que se traba en las redes más ceñidas de la comunicación, la comunidad o la pura comunión.

En rigor, tampoco Thomas More había utilizado el término *Utopia* con frecuencia y, como Figari, cuando lo utiliza, menciona solo el adjetivo *utopianos*, al referirse a los oriundos de su isla. Sin embargo, *Utopía*, esta feliz invención suya, es uno de los neologismos más afortunados no solo por las resonancias de una obra escrita y publicada en latín: *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, 1516, traducida al inglés póstumamente: *A little, true book, both beneficial and enjoyable, about how things should be in the new island Utopia*, 1551, dieciséis años después de haber sido decapitado su autor, en 1535.

De nombre propio a nombre común, *utopia* adquirió una ubicua legitimidad temática universal, desde la filosofía a la política, desde la historia al discurso cotidiano, sin excluir la diversidad de teorías y experiencias utópicas, exitosas las menos, desdichadas las más temibles.

Avalado el procedimiento neológico por el prestigioso precedente inglés, son muchas las voces que inventa Figari y, de la misma manera que a Thomas More se le ocurre disentir por medio de su inspirada *Utopia*, Figari discrepa con la sociedad establecida por medio de una enigmática *Kiria* y sus derivados.

Son numerosas las palabras inventadas en su *Historia kiria*. Sin embargo no las designaría como neologismos; más bien correspondería tipificarlos como *hápax*, una clasificación que utilizan los filólogos para designar aquellos términos que se registran una sola vez o cuyo uso se limita a una obra determinada o a figurar en los comentarios que esta suscita. Las voces que inventa Figari no se apartan de los límites de su *Historia kiria*, de sus eventuales variaciones textuales, o de las menciones del propio autor en otros escritos suyos, en su correspondencia, sobre todo. En una carta que dirige a Eugenio Garzón, se refiere en dos oportunidades a su novela, con tal desenvoltura que normaliza la mención como si no hubiera sido inusual:

A medida que voy conociendo a este pueblo descubro en él mayor número de condiciones de buena ley, bien másculas y kirias por decirlo así, lo que a mi ver significa el buen paso y la más sustancial calidad.

(...)

Hay en la tripulación de estas embarcaciones el signo de la hombría, a la manera antigua. Esto es kirio también.³¹

Sin embargo, no han ingresado, hasta ahora, al caudal lexical de la lengua común ni al vocabulario culto o erudito.³² Su empleo se restringe al texto mismo o a los contextos con los que sigue estrechamente asociado.

Ni hablar de la onomástica paródica, más que extravagante, que Figari crea a partir de reminiscencias latinas. Aparecen, entre numerosos nombres de reyes de raíz latina, el rey Augustinus III, Petizus I, llamado el filósofo, o entre muchos eruditos, el sabio Regulius, el filósofo Cicerius, el teólogo Paribus, el poeta Fibrinius el patriarca Ximenius, y tantos tantos más que proliferan latinizados en la muy densa demografía de la isla kiria. De la misma manera, Thomas More había acuñado patronímicos griegos y, valiéndose de la ironía genial de *Utopía*, invoca otros nombres que dicen y niegan a la vez: Hythlodæus (gr. *Hutlos*, *huthlos*), una raíz que, mencionada varias veces en los diálogos de Platón, significaba “absurdo”, “conversación ociosa o no confiable”. La apuesta neológica se extiende a otros topónimos de modo que los accidentes geográficos de la isla se limitan según el mismo modelo nominal de *Utopia*. *Anyder*, arroyo sin agua, *Amaurot*, la capital fantasmal de Utopía, *Ademus*, gobernador sin pueblo, una toponimia contradictoria que no desconocen los topónimos de estas tierras nacionales.

No dejaría de asociar ese paradójico procedimiento verbocreador al ancestral prototipo, habilitado por el homérico Odiseo o Ulises, un nombre que se tradujo como «Nadie», y se tradujo bien. La astucia denominativa del héroe mitológico se vale de una dinámica verbal que juega con el

³¹ Carta de Pedro Figari dirigida desde Samoïs-sur-Seine, 22 de setiembre de 1926, a Eugenio Garzón. Colección Pedro Figari. Archivo General de la Nación.

³² Agustín Courtoisie. *Ciencia Kiria y Programa de las de las IV Jornadas Figari Pensador “Pensamientos kirios”* 20, 21, 22 de noviembre de 2019. Museo Figari, Montevideo. *Historia Kiria*, Montevideo, 2018.

procedimiento generalizado de la *preterición*, en su sentido retórico, que consiste en declarar que no se dice lo que en realidad se está diciendo, una variante interesante de las figuras de la negación, que permiten decir y negar a la vez sin retractarse.³³

Nadie recupera en parte su historia lingüística, del latín *homines nati* (hombres nacidos), reducido por el uso a *nati* y, de ahí, al español *nadie*. Hay otros ejemplos de los que sería un sugestivo paradigma el francés *personne*, de inercia semejante.

¿No explicaría (o ilustraría) ese reverso semántico una suerte de predestinación fatal de las palabras, la ironía, no ya como recurso retórico sino como prueba de la mera índole contradictoria de la palabra, de su naturaleza que nombra y anula a la vez?

Si bien Figari menciona con fluidez *kiria* y derivados en su correspondencia personal y amistosa, en realidad no sabría explicar cómo se generó el nombre *kiria*, pero tampoco se entiende qué hace la letra ka en el abecedario castellano (aparte de la fidelidad a la transcripción de palabras de lenguas no romances o términos técnicos o arcaizantes).

¿Habría sido la intención de Figari introducir ortográficamente un término de aspecto extraño? No podría afirmarlo pero tampoco creo que Figari haya querido aludir al Señor, en griego *Kirie*, invocado en la primera parte de la misa, ese ruego dirigido a Cristo en oración: '*Kyrie eléison, Christie eléison*, "Señor, ten piedad de nosotros", repetido con la insistencia suplicante de una letanía, como se ha explicado o traducido más de una vez.

Ahora bien, tratándose del nombre de una población y de una localidad no demasiado distante de Siria, no descarto que Figari haya apelado al hebreo *kiriat*, que se traduce por "ciudad", también en árabe. Por otra parte, cualquiera de las dos lenguas semitas se contextualizarían sin dificultad en el mundo caldeo del que proceden el manuscrito de la *Historia* y la lengua que bien conoce su traductor, sobre todo si se recuerda que son varias las

³³ No escasean los ejemplos: No elogiaré su extraordinaria obra, no será necesario enumerar sus encomiables virtudes, etc., etc..

ciudades o localidades en Israel que tienen ese topónimo genérico en la actualidad.

Se sabe que, en la mejor tradición novelesca y cervantina³⁴, el libro se origina en un manuscrito misterioso, similar al que atribuyera el narrador del Quijote al famoso historiador musulmán Cide Hamet Benegeli o a los numerosos relatos de los que proceden los cuentos de Borges, que acreditan los fueros fantásticos, realistas o enciclopédicos de sus ficciones.

Adquirido por el Autor (indicado así, con mayúscula, en la “Noticia Prologal”, como si fuera un nombre propio), después de regatear con un viejo librero de viejo, uno de esos míticos *bouquinistes*, que siguen instalados en los muelles del Sena, el manuscrito acumula el sortilegio de encuentros fortuitos y auspiciosos más los enigmas del antiguo caldeo, una lengua incomprensible, que requiere los oficios de un experto trujimán capaz de descifrar las extrañezas de su escritura ajena y lejana.

Para enfatizar el carácter exótico del hallazgo, el intérprete se llama con el milyunanochesco nombre de Ali Biaba, demasiado parecido al protagonista de uno de los cuentos más conocidos de *The Arabian Nights*, cuyas traducciones las hicieran tan célebres como sus centenarias narraciones.

Son varias las incógnitas a las que se suma la mínima y burlona modificación que introduce Figari en el patronímico del personaje, una leve alteración que no descarta la parodia de un “orientalismo” *avant-la-lettre*, muchos años antes que se difundiera el término³⁵ desde la Universidad de Columbia, Nueva York, en el medio universitario e intelectual de fines del siglo XX. Con resonancias desmedidas, el orientalismo de Edward Said reprobaba las representaciones convencionales de un Oriente simplificado por artistas o escritores occidentales, que plasmaban en sus obras sus presuntos prejuicios respecto a los modelos culturales procedentes de un Oriente que, esquemático, no revelaba otros aspectos que, a su propio (pre)juicio, deberían interesar. Sus impugnaciones no se sustraen, sin embargo, a las parcialidades

³⁴ Nelson DI Maggio, *Pedro Figari 1861-1938*. Pavillon des Arts, Paris-Musées, Union Latine, AFAA, 5 mars - 24 mai, 1992, pp. 25-53.

³⁵ Edward Said. *Orientalism*. Pantheon Books, New York, 1978.

por él esgrimidas ya que el término que propuso implicaba solo a Medio o Cercano Oriente, excluyendo a otros pueblos de Oriente, del Lejano Oriente, igualmente interesantes.

Muy anterior a las estrecheces de esa acepción, a fines del siglo XVIII y más tarde, ya en el siglo XIX, *orientalismo* designó la teoría propugnada por los estudiosos y especialistas en lenguas y civilizaciones de Oriente, quienes radicaban allí el origen de Occidente, sus lenguas, sus ciencias, su cultura. Como el mítico oro de Oriente, la riqueza del término reclama su propio abolengo filológico: *Aural* (latín *auris*, “oído”) o bien *oral* (latín *os-oris*, “boca”), que coinciden en *oración* desde el principio.

Origen, Oriente, otras voces iniciadas con *or* ilustran el mismo recurso anafórico que confirmaría, desde el comienzo, la verdad original de las palabras en juego. ¿Fueron los misterios de *Oriente*, las ambigüedades que palpitan en la palabra, los descubrimientos semánticos que sugiere la fonética, o la conjunción de esas y otras razones, los que hechizaron también a Borges? O fue ese “río de sangre oriental que va por mi pecho, ninguna salvo los días orientales que hay en mis días”³⁶ una fusión de reminiscencias genealógicas y geográficas que el poeta reivindicara con frecuencia.

No recuerdo si fue el propio Borges quien habría contado que una de las versiones al inglés del cuento policial “La espera”³⁷ traduce la expresión “una de las monedas, un vintén oriental”, por “*An Eastern coin*”. El adjetivo desconcertó a los estudiosos que intentaron analizar el suspenso de la trama localizada en el Río de la Plata, entre Montevideo y Buenos Aires. Un descuido del protagonista, el uruguayo Villari, la distracción con la que él mismo se traiciona y condena, se explica menos a partir del lejano origen de la

³⁶ Jorge Luis Borges. “Palabras finales. (Prólogo breve y discutidor). En Ildefonso Pereda Valdés, *Antología de la moderna poesía uruguaya*, Recopilación, Prólogo y Notas Introductorias. El Ateneo, Buenos Aires, 1927.

[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Ildefonso_Pereda_Valdes/lib/exe/fetch.php?media=pereda - antologia de la moderna poesia uruguaya.](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Ildefonso_Pereda_Valdes/lib/exe/fetch.php?media=pereda_-_antologia_de_la_moderna_poesia_uruguaya)

³⁷ “The wait”, traducción de Andrew Hurley, *Collected Fictions*. Nueva York: Viking, 1998 or “The Waiting”, traducción por James E. Irby, *Labyrinths*. New York: A New Directions Book, 1964. Mi reiterado agradecimiento a Nicolás Helft que, con la generosa precisión de siempre me proporcionó esta información sobre las traducciones del cuento. Su mensaje del 16 de diciembre de 2019.

moneda. Sin embargo, para el lector rioplatense, la pista es más que clara. Al haber entregado al cochero un vintén -una moneda propia de esta Banda- el personaje revela su procedencia, denunciando su identidad. Pero es necesaria cierta complicidad para que la interpretación prospere.

En verdad, las pluralidades significativas de *oriental* y la relatividad de los puntos cardinales, se prestan para fabular extrañas conjeturas y para más de una broma.

En 1895 había tenido lugar en París el “*Salon des peintres orientalistes français*”,³⁸ donde se exponía la avidez de artistas, intelectuales y viajeros por conocer y representar paisajes exóticos, propiciando viajes transatlánticos y transcontinentales, orientados hacia el Este como hacia el Sur, una tendencia que, por diversas razones que no resultan demasiado claras, se propagó hasta estos territorios sudamericanos y rioplatenses.

Releyendo el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, que no escatimaba el adjetivo *oriental* para referirse a esta Banda, a esta República, a Artigas, a Rivera, o a otros uruguayos de similar extracción, llama la atención, por ejemplo, los paralelismos que establece entre las indumentarias y las facciones del gaucho, de los paisanos que proceden de esas tierras con los gestos típicos de figuras orientales. Entre otras muchas asociaciones, habría que recordar aquella famosa anécdota de Quiroga y su astucia en identificar la deshonestidad de un soldado, reconociendo los “visos orientales” de su sagaz estrategia que Sarmiento asimila a la sabiduría del Rey Salomón.

O bien, al alabar los bosques de la Rioja, recuerda los cedros del Líbano y subraya añoranzas orientales del paisaje nativo, remitiendo sus impresiones a las pinturas de ambientes de Oriente pero con el fin de subrayar las trazas criollas de sus errabundos pobladores. Sería difícil no dejarse tentar por aficiones comparativas y, aunque extensa, no habría que omitir la cita:

³⁸ En esos años, en 1893, precisamente, se fundó la *Société des peintres orientalistes français*, que, tenía por finalidad, además de transmitir las formas típicas de la cultura de Medio Oriente, promover los viajes de intelectuales y artistas franceses a Extremo Oriente, extendiendo la noción cardinal a su significado propio.

Facundo, pues, era de estatura baja i fornida; sus anchas espaldas sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro i ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa i negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego i sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo no miraba nunca de frente, i por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, i miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin.³⁹

Revisando el texto de Figari, a esta altura y más allá de las semejanzas fisionómicas y fonéticas de Ali Bajá, asombra que no aparezca el término *Oriente* ni sus derivados cardinales, salvo una única vez, pero empleado con un sentido libre de cualquier menosprecio pintoresquista, pretendiendo abarcar, por la denominación, el orbe entero, “Oriente y Occidente” como un todo único y unido, esa, su visión ecuménica que bien lo distingue.

Sin ir más lejos, entre *Biaba* y *Babia* no hay mayor diferencia y por esa metátesis, un cambio menor, se podría trasladar, al traductor del caldeo, a *Babia*, una región habitada, como dice el Diccionario de la Real Academia Española, por quienes no están enterados de lo que ocurre en su entorno.

Así alterado, árabe y español, el nombre contribuiría a reforzar el sucinto decorado oriental que esbozan sus figuritas y la curiosa indumentaria que los distingue y disfraz, como si el nombre del yerno de Mahoma y las prendas y rasgos que lucen sus pequeños personajes (fez, turbantes, mostacho, pipa, bombachas, babuchas) favorecieran el vistoso color local oriental, subrayando el consabido exotismo del ambiente, pero, sin crear distancia ni extrañeza.

¿Pero qué hacen esos pantalones que habrían adoptado nuestros gauchos, sin dejar de lado sus llamativos chiripás? Aunque prescinde de otros regionalismos, esa indumentaria es y no le es indiferente:

³⁹ Domingo Faustino Sarmiento. *Facundo; Civilización y barbarie; Las pampas argentinas*. D. Appleton y Compañía. Nueva York, 90, 92, y 94 Grand Street, 1868, p. 26.

[El gaucho] Es el nativo de América, que siente la altivez de su privilegio regional, y que, por lo propio, se manifiesta autónomo, ya use chiripá, bombacha o frac.⁴⁰

Se podría hablar de un embarque literalmente *des-orientado*, que llegó por error a nuestros pagos, en lugar de llevar esas prendas a destinos más apropiados.⁴¹ ¿Será para revelar ese origen accidentado que Figari representa con fez y con pipa a esos deliciosos personajes que, en actitudes festivas, se divierten, cantando, bailando, fumando, que deleitan y desconciertan a la vez. Son personajes que no disimulan la felicidad de habitar un mundo feliz, un *brave new world*, como se maravillaba la muy admirable Miranda, un siglo después de publicada *Utopia*, entusiasmada ante las novedades del descubrimiento.

Desde el momento en que Thomas More se había interesado y referido a las expediciones de Amerigo Vespucci, parece natural que hubiera ubicado a la población de los utopianos en una supuesta Atlántida, América o en el espacio contradictorio de cualquier utopía, donde se radican las ambivalencias de existir y no existir, de tierras remotas o inmediatas, habilitadas por la conjunción de fantasía y magia verbal. Un mundo maravilloso que ambos autores (More, Figari) presentan, ambiguo, a dos puntas, ya que a través de sus ponderadas virtudes se ven, como en filigrana y al trasluz, vicios y sombras del mundo más conocido, tan simétricamente igual, minuciosamente infiel.

En verdad y ya se sabe, el mundo que importa y preocupa no es el que se describe sino el que se da por contraste entre lo oculto y lo visible, trabados

⁴⁰ Pedro Figari, "El Gaucho". PEGASO, Op. cit. p. 369.

⁴¹ La bombacha, con sus pantalones muy amplios que se angostan en el tobillo, constituye una característica particular en la indumentaria del gaucho argentino, que también tiene origen árabe, como resulta obvio al constatar que es en el mundo árabe y en especial en lo que constituía el imperio turco en el siglo XIX -que dominaba los Balcanes e incluso Grecia- donde este tipo de vestimenta se usaba. (...) Resulta claro y verificable que la indumentaria del gaucho argentino en la primera mitad del siglo XIX, no incluía la bombacha, sino el chiripá. Todos los cronistas y viajeros europeos así lo constatan, como las acuarelas y litografías y los uniformes militares. LANACION. "El curioso origen de la bombacha criolla", artículo de Rosendo Fraga. 17 de julio de 2004

en una relación dialéctica que no se reduce a los esquemas de una oposición maniquea, entre el bien y el mal, en virtud de la impronta satírica que la evita a tiempo.

Paradigmático, el tópico utópico pergeña una inversión: igual pero al revés, *un monde renversé*, extravagancias de una fantasía que muestra el mundo tal cual es por medio de todo lo que no es. Imagina una ficción paradójica, un mundo perfecto de solemnidad pero inexistente. Su inexistencia fantástica da testimonio de la existencia del mundo real, por oposición, por utopía retrospectiva.

Las inversiones son redituables. Al invertir Joaquín Torres García esta América en su difundida cartografía, podría sugerir, entre otras interpretaciones, la discutible y afianzada posición cardinal del Norte o, igualmente cercana, la afirmación de *Gustavo (Maca) Wojciechowski*, cuando explica que la marca editorial “Yaugurú representa al país patas arriba”. Por su parte, Figari no duda en invertir el mundo que mejor conoce, darlo vuelta como “las medias, que se vuelven del revés para calzarlas mejor”.⁴²

Emblemática, la palabra *utopía* cifra esa contradicción, esa paradoja nombra un vacío, ni siquiera un desierto, nombra un lugar que no existe, tiene nombre pero *no tiene lugar*.⁴³

Tratándose de utopías, las dualidades son inevitables porque ese no-lugar, *no where*, vale también como *now here*, ¿ahora y aquí? ¿Serían acaso dualidades que no pueden decirse sino en inglés? Además, como se sabe, *Utopia* o *Eutopia*, o el más reciente *Ecotopia*⁴⁴ designaría tanto el lugar inexistente por antonomasia como “el buen lugar”: *Utopia*, pronunciada la voz, siempre en inglés, no distingue la inexistencia del edén.

De un extremo al otro, de un vacío abismal, del no existir, deviene, por la magia de la voz, por un espejismo fonético un mundo mejor, el mejor. Otra de las sugestivas interpretaciones que el genio de un idioma en particular

⁴² HK, p. 269.

⁴³ Nada que ver con los no lugares de Marc Augé que ni siquiera recuerdan la originalidad de su ancestral homónimo transidiomático.

⁴⁴ Ernest Callenbach. *Ecotopia. The Notebooks and Reports of William Weston*, Bantam, New York, 1975.

favorece y que revela las significativas ambigüedades a las que tanto la ironía como la poesía dan lugar.

LISA BLOCK DE BEHAR