

Anamorfosis y utopía en Trafalgar de Angélica Gorodischer

Alexis Yannopoulos

► **To cite this version:**

Alexis Yannopoulos. Anamorfosis y utopía en Trafalgar de Angélica Gorodischer. II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos, Feminismos del siglo XX: desde Kate Millett hasta los debates actuales, 28 al 30 de septiembre de 2011, Sep 2011, La Plata, Argentina. hal-01685314

HAL Id: hal-01685314

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01685314>

Submitted on 16 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anamorfosis y utopía en la obra de Angélica Gorodischer.

“Un círculo se forma en el reino
cuando el candil se apaga en el juego sensible”

Trafalgar Medrano

Este trabajo¹ tiene como objetivo recalcar el potencial crítico y reflexivo de la literatura de ciencia ficción (CF) para explorar otros espacios y modos de vivir que permitan pensar el presente desde una perspectiva renovada. Analizamos más específicamente cómo la escritora rosarina Angélica Gorodischer aprovecha plenamente las posibilidades estilísticas e imaginativas de esta forma genérica para construir una obra literaria profundamente compleja y subversiva. Y aunque sus textos hablan de mudos desconocidos o de futuros lejanos, la autora rosarina entabla en cada uno de ellos un diálogo con la sociedad contemporánea. Esta actitud remite a lo que Karl Mannheim consideraba como una mentalidad utópica, es decir que procede de “un estado de espíritu que resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre”². A efectos de entender mejor este impulso utópico, cabe examinar primero el concepto de utopía, su acepción en el marco de la teoría feminista y de los estudios de género, así como los vínculos que lo unen con el género de la CF. Podremos así analizar brevemente el funcionamiento del cinetismo utópico en algunas obras de CF antes de centrarnos en un relato de Gorodischer extraído de *Trafalgar* (1979), “Sensatez del círculo”. El análisis de los fenómenos que se producen a la lectura de este texto nos llevará a introducir el proceso de anamorfosis, subrayando los lazos que lo unen con el pensamiento utópico.

La utopía, una labor profundamente crítica y cinética.

Es preciso ante todo, como lo sugiere Lucy Sargisson, deshacerse del sentido común de la utopía considerada como una sociedad ideal e inalcanzable. Las utopías, empezando por la de Thomas More, no contienen planos de la ciudad perfecta ni pretenden a eso, sino que proporcionan a la persona que lee una manera de ver y entender la realidad y las relaciones humanas. La teórica anglosajona destaca así cuatro características principales del utopismo (*utopianism*)³. La primera consiste en la actitud crítica frente a la sociedad existente, elemento que constituye el paso indispensable a la construcción de una utopía, tal como lo subrayaban Mannheim o Ernst Bloch⁴.

¹ Una versión anterior y abreviada de este trabajo fue presentada durante el segundo Coloquio del CINIG de La Plata en octubre de 2011. Agradezco a M^a Luisa Femenías el aporte fundamental que desempeñaron sus consejos tanto a nivel práctico como teórico.

² MANNHEIM, Karl, *Ideología y utopía: Introducción a la sociología del conocimiento*, Mexico D.F., Fondo de Cultura Económica, 1941, p. 169.

³ Sargisson se basa en su ensayo tanto en el análisis de utopías clásicas como en la obra de teóricos anteriores: SARGISSON, Lucy, *Contemporary Feminist Utopianism*, 1991.

⁴ Cf. MANNHEIM, *ibid.*, y BLOCH, Ernst, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977. Encontramos este afán crítico no sólo en la obra de Gorodischer sino en una plétora de textos de CF que se escriben a partir de los años 60 y que fueron conformando lo que más tarde se llamaría la *Nueva Ola* de esta literatura: Philip K. Dick, Nathalie Henneberg, Stanislaw Lem o Ursula Le Guin exploraron plenamente las posibilidades antropológicas de la CF.

Esta labor crítica que tiene como objetivo la evolución de la sociedad se traduce por el carácter dinámico y abierto que impregna el proyecto utópico. La idea de un lugar idealmente perfecto respecto a lo político, a las leyes, a las costumbres y condiciones sociales corresponde a una visión cerrada y estática que remite más bien a la muerte de la política y a la caída en la distopía (pensemos en *Un mundo Feliz* de Huxley o en *1984* de George Orwell). Las otras características definidas por Sargisson atañen a la función de las obras utópicas: siempre tienden a producir un cambio de conciencia y/o un cambio de paradigma (*paradigm shift*). Para llevar a cabo dicho ambicioso objetivo, las utopías siempre buscan vislumbrar nuevos espacios en los que/desde los cuales es posible “especular sobre radicalmente diferentes formas de ser”.

Para Sargisson, el interés de la utopía respecto al feminismo es que estas características coinciden con los retos y obstáculos a los que se debe enfrentar el feminismo para la construcción de un movimiento y de una teoría subversivos y polifacéticos que eviten la reproducción de las relaciones de dominación y la lógica binaria inherentes al sistema patriarcal. La idea ante todo de un carácter abierto y dinámico parece garantizar la integración de una gran variedad de voces, subjetividades y experiencias sociales mediante un proceso en constante devenir. Además, coincide con lo que la teórica estadounidense denomina “el malestar en el seno de la teoría feminista respecto a la idea de una naturaleza fija de hombres y mujeres”.

La CF aparece como uno de los espacios en el que más se manifiesta la tendencia utópica. Respecto a las características que acabamos de mencionar, cabe destacar que el elemento “cinético”⁵ de la utopía fue privilegiado de manera muy importante por autores considerados como clásicos del género como Ray Bradbury o Isaac Asimov. Wells consideraba en 1904: “en una utopía moderna no existe la perfección; debe haber ficciones, conflictos, deterioro aunque mucho menos que en nuestra sociedad”⁶. El libro quizá más leído de la CF, el ciclo de la *Fundación* de Isaac Asimov, trata de una sociedad incesantemente reconstruida después de cada “crisis Seldon”⁷ y el final abierto deja suponer que se continúa cuando termina la historia de la fundación.

Sargisson remite también en su libro a la sociedad utópica de *Los Desposeídos* de Ursula Le Guin. En esta obra, los colonos seguidores de la filósofa anarquista Odo emprenden un viaje de Éxodo al planeta desierto Anarres después de una revolución en Urras, su planeta de origen (Urras constituye un espejo geopolítico de la Tierra durante la Guerra Fría). Los Odonistas fundan entonces en el nuevo planeta una sociedad igualitaria y antiautoritaria, sin jerarquías y relaciones de poder en la que, después de un siglo, los recién nacidos no tienen ningún sentido de la propiedad,

⁵ La palabra fue utilizada por Herbert George Wells y, como lo indica su etimología griega, apunta al movimiento, a la renovación incesante que caracteriza el pensamiento utópico. Cf. PARTINGTON, John S., “*The Time Machine and A Modern Utopia: The Static and Kinetic Utopias of the Early H.G. Wells*”, *Utopian Studies*, vol.13, nº1, 2002.

⁶ WELLS, Herbert G., *A Modern Utopia*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967 (1905), p. 6. “The Utopia of a modern dreamer must differ in one fundamental aspect from the Nowheres and Utopias men planned before Darwin quickened the thought of the world. Those were all perfect and static States, a balance of happiness won for ever against the forces of unrest and disorder that inhere in things. [...] But the Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages.”

⁷ El personaje de Hari Seldon es el fundador de la psicohistoria, disciplina científica que permite predecir la evolución de las sociedades humanas, evolución por etapas que corresponden a crisis y que siempre desembocan en un cambio de régimen y una reconstrucción. Este personaje bastante misterioso aparece de manera muy discreta en *Las Repúblicas* de Gorodischer (p. 129).

efectúan una rotación de los trabajos, en la que no se deshicieron de la heteronormatividad, etc. Sin embargo, la trama narrativa se centrará en torno al personaje de Shevek, un personaje que se rebelará frente a los disfuncionamientos de su sociedad, siendo el primer habitante en irse de su país natal para explorar nuevos mundos, lo cual impulsará cambios radicales en su país natal⁸.

El elemento cinético se encuentra también muy presente en la obra de Gorodischer. En la mayoría de sus libros, las sociedades tienen esperanza de vida limitada, son sujetas al cambio y a la evolución histórica hasta el punto en que a menudo son destruidas y reemplazadas por otras. Este fenómeno es reforzado por la forma de los libros divididos en varios cuentos que forman un todo coherente pero que también pueden leerse de manera autónoma⁹. El ejemplo más llamativo es el de *Kalpa Imperial*, la historia del Imperio Más Vasto que Nunca Existió, un libro en el que cada cuento-crónica describe una sociedad nueva pero que conserva ciertos elementos que la vinculan a la que la precedió.¹⁰

Del mismo modo, *Opus Dos* (1967) sucede en una sociedad en la que las relaciones de dominación basadas sobre el color de piel se han invertido. Sin embargo, aprenderemos que esta sociedad se construyó sobre las ruinas de nuestro propio mundo ya que un equipo de arqueólogos encuentra los restos de radioactividad y un cartel indicando la ciudad de Buenos Aires. Hacia la segunda mitad del libro, se produce una nueva guerra nuclear que desemboca en otro ciclo de destrucciones masivas y los habitantes de *Opus Dos*¹¹ tendrán que reconstruir una sociedad tratando de evitar los errores del pasado.

La “sensatez del círculo”: Problemas de óptica y de geometría literarias.

En realidad, los ejemplos de cientismo abundan en la obra de Gorodischer. Uno de sus personajes más famosos, Trafalgar Medrano, cuenta que un día aterrizó en un planeta lejano llamado Anandaha-A, con el objetivo de hacer “vagones de guita” vendiendo bombitas y linternas eléctricas en un mundo desértico cuyo sol se encuentra en proceso de extinción¹². Sin embargo, Trafalgar abandonó rápidamente sus veleidades de comercio al percatarse de la desolación que azotaba el planeta y de que los únicos habitantes del planeta “eran de un primitivismo lindante con la bestialidad” y vivían comiendo “gusanos y hojas grises en el fondo de los ríos”. “No construían herramientas, vivían a la intemperie, se habían olvidado del fuego si es que alguna vez habían sabido prender fuego, ni siquiera hablaban.” (p. 41). Su única

⁸ De aquí que el subtítulo de la obra sea: *los Desposeídos: una utopía ambigua*. No se trata de dar los planes de una sociedad perfecta sino de impulsar al cambio, a la reflexión crítica y a la invención de nuevos modelos.

⁹ Esta forma politextual particular, denominada *ciclo de cuentos* por Forest Ingram (INGRAM: 1971) ha sido explorada por varios-as autores-as hispanoamericanos-as (por Carlos Fuentes, por ejemplo, en *La Frontera de Cristal*.) Gorodischer la utiliza en todos sus libros que atañen a la CF. Remitiendo a las composiciones musicales en la música clásica, Ursula Le Guin denomina *story suite* a esta manera de considerar un libro.

¹⁰ *Kalpa Imperial* ha sido traducido al inglés por U. Le Guin. Cabe señalar que el dibujo de la portada de esta traducción se puede percibir alternativamente como o un rostro o una isla que flota en el cielo, según la perspectiva que privilegiamos, fenómeno similar al de anamorfosis que vamos a describir más adelante.

¹¹ El título es de por sí significativo.

¹² GORODISCHER, Angélica, *Trafalgar*, Buenos Aires, El Cid, 1979. “No hay árboles, no hay plantas, no hay animales, no hay ciudades, no hay nada.[...] Nunca hay viento, nunca llueve, nunca hace frío, nunca hace calor. Un sol color borra vino hace siempre el mismo recorrido en el mismo cielo sucio sin que a nadie le importe, y no hay lunas.” (p. 41) Las citas que daré a continuación son de la misma edición.

ocupación es quedarse todo el día tirados en el pasto y de vez en cuando juntarse para hacer una especie de baile ritual.

Por suerte, Trafalgar se topa con un grupo de científicos “con títulos rimbombantes” que estudian las características del planeta y con quienes simpatiza rápidamente. Decide pues quedarse, desinteresándose casi por completo de los nativos ya que, durante una excavación de rutina, los científicos habían encontrado las ruinas prodigiosas de una civilización pasada de la que nadie conocía la existencia y tratan ahora de dilucidar el misterio. Este descubrimiento constituye el acontecimiento central sobre el que se va a construir la trama básica del relato. Sin embargo, a lo largo del cuento encontraremos una gran variedad de pormenores discretamente diseminados por la autora para dejar entrever la presencia y el desarrollo de una trama paralela.

En efecto, dentro del grupo de científicos se encuentra una joven lingüista, Veri Halabi, que pasa todo su tiempo intentando descifrar el lenguaje enigmático de la civilización perdida. A nivel metanarrativo, la actividad de este personaje cobra una importancia central en el cuento ya que proporciona a la persona que lee un espejo de su propia labor de lectura, indicando la presencia de un sentido oculto en el texto. Este elemento se combina a la utilización de recursos narrativos que configuran la dimensión temporal diferente de este relato dentro del relato: la iteración (“Veri Halabi *seguía descubriendo cosas* pero no sabía lo que significaban”) o la prolepsis (“era difícil entender qué les veía [a los nativos] pero si es por eso también fue difícil entender *lo que pasó después*”)¹³ configuran una temporalidad distinta que se superpone a la progresión lineal y regular de la trama básica del relato.

Esta temporalidad se relaciona claramente con la presencia geométrica del círculo en el título del relato, el mismo círculo que aparece por magia en los textos de Halabi y que se parece tanto a la danza circular que forman los nativos cuando empiezan a bailar. Se podría insistir en este contraste entre dimensiones temporales distintas y en la evocación mediante la figura geométrica de ciertas dimensiones apócrifas presentes en el texto de Borges “Las ruinas circulares”, aunque no creo que el propósito de Gorodischer haya sido dar un sentido críptico a su obra¹⁴.

En efecto, aparte de la obvia evocación de la obra de Borges se debe tener en cuenta la hipertextualidad con obras claves de la CF que proporcionan herramientas fundamentales de entendimiento y de construcción del sentido. Después de haber leído las *Crónicas Marcianas* de Bradury, la saga de *Fundación* de Asimov o el ciclo de *Hain* de Le Guin¹⁵, se puede intuir más fácilmente el vínculo que se fue estableciendo progresivamente entre la tribu de los seres harrapietos y la civilización perdida. Como lo cuenta el mismo Trafalgar Medrano:

¹³ Esta cita alude al interés del otro personaje femenino del cuento, la antropóloga Mariana Solim, que es la única quien se interesa de manera más elaborada a los nativos (aunque su interés se limita de cierto modo a la observación científica).

¹⁴ La obra de Gorodischer carece totalmente de solemnidad: se trataría más bien del placer que ofrece el juego y del ritmo poético de la lectura. Hay en su obra un juego paródico evidente con la de Borges (cf. CANO, Luis, « Angélica Gorodischer y Jorge Luis Borges: La ciencia ficción como parodia del canon », *Hispania*, nº87, 2004, pp. 453-464) pero que no podemos desarrollar aquí. Solo señalaré que el propio personaje de Trafalgar Medrano narra sus historias de una manera seria y con un increíble talento pero haciendo gala de una lubricidad y de una actitud típicamente patriarcal frente a las mujeres.

¹⁵ Aparecen en estos libros varios personajes centrales que tienen una apariencia desamparada, a la vez que esconden los secretos más poderosos. Basta pensar en el personaje del Jorobado en el tercer tomo de *Fundación*, capaz de manipular y vencer flotas enteras de naves espaciales gracias a sus poderes telepáticos.

Los tipos que bailaban eran de veras los descendientes de los que habían dejado las ruinas. [...] Deben haber viajado a otros mundos. Y llegaron tan alto y tan hondo que cuando la estrella murió ya no les importaba nada. Después de visitar mundos muertos, vivos o por nacer, después de dejar su simiente en algunos de ellos, después de curiosearle todo y saberlo todo, no sólo dejaron de interesarse por la muerte de la estrella sino por el resto del universo y les bastó con la sensatez del círculo.

El cambio de perspectiva es radical: de figuras inhumanas y monstruosas, los nativos se convirtieron en los poseedores de una sabiduría secreta, se parecen ahora a una especie de gurús que pasan todo el día meditando. Gorodischer no afirma por lo tanto que una opinión tiene más validez ontológica que otra por constituir el sentido secreto del cuento. Trafalgar acaba de comentar que Veri Halabi, al descubrir que ella misma era de la misma familia que los nativos y al entregarse por completo a sus rituales, “había dejado de buscar, de resistirse, de estudiar, pensar, escribir, razonar, acumular y hacer”, actitud de resignación que no es propia del proyecto literario y personal de la autora: ella siempre conserva una actitud lúcida, crítica y reflexiva.

Esta actitud corresponde lo que definíamos más arriba como impulso utópico y es el mismo impulso que lleva Veri Halabi a descifrar día y noche los textos secretos en busca de la civilización perdida; es la misma voluntad inagotable e incesantemente renovada que empuja Trafalgar a explorar nuevos mundos y otras maneras de ser. Y es el mismo impulso utópico que llevó a la propia escritora a rechazar las formas canónicas preestablecidas, a apropiarse de una forma genérica menor y tradicionalmente asociada a los varones como la CF para escribir una obra profundamente polifónica en la que se multiplican los niveles de entendimiento. En efecto, no se trata de dar una prescripción de lo idóneamente perfecto sino de visibilizar y ser consciente de la existencia conflictiva de discursos antagónicos sobre lo real.

De ahí que el desarrollo de una historia dentro de la historia que acabamos de poner en evidencia forme parte de un conjunto de recursos narrativos que configura una multiplicidad de voces y puntos de vista diferentes en el relato. Así, encontramos en el campamento de Anandaha-A una gran diversidad de nacionalidades y disciplinas científicas: un geólogo sueco, una antropóloga chilena, un psicólogo griego, un químico italiano, un matemático, etc. Esta diversidad da lugar a una profusión de opiniones diferentes sobre lo que está sucediendo, fenómeno que se refuerza por la irrupción de voces y comentarios que no pertenecen a la historia narrada por Trafalgar. Este tiene en efecto una posición de narrador metadiegtico en el relato ya que cuenta sus hazañas durante una conversación que tiene lugar después de una partida de póker con sus amigos. Así, el Payo, el Gordo o el médico Flynn no dejan de interrumpirlo haciendo preguntas o comentarios muy personales y a veces inoportunos. A todo eso se añade la presencia en el auditorio del arquitecto Goro, apodo del marido de la autora (ella misma aparece por metalepsis en otros fragmentos del libro).

La polifonía, el tono paródico y humorístico, la situación de enunciación muy particular, el cambio constante del enfoque provoca una oscilación constante del sentido según el punto de vista desde donde se mira. Esta voluntad de no prescribir lo que es verdadero o correcto, de buscar una verdad polifacética y siempre en devenir es característica de una actitud dialógica, crítica y reflexiva, que es propia del impulso utópico. La oscilación de la perspectiva inherente a esta actitud constituye también un

fenómeno fundamental del proceso de anamorfosis y por eso intentaré más adelante examinar los vínculos entre utopía y anamorfosis.

Anamorfosis y exhibición/legitimación de perspectivas periféricas.

Por analogía con las artes plásticas, y siguiendo los trabajos de Michèle Soriano, describiremos la coexistencia de dos o varias perspectivas contradictorias como un fenómeno de anamorfosis. La historia del término anamorfosis así como el funcionamiento de su mecanismo fueron analizados por Jurgis Baltrušaitis en la segunda parte de su extenso estudio políptico *Las perspectivas depravadas*. El término anamorfosis fue utilizado por primera vez en 1657 por un jesuita alemán, Gaspar Schott, en un libro titulado *Magia Universalis*. En éste, el autor examina las maravillas ópticas, matemáticas o acústicas, considerándolas como manifestaciones sobrenaturales relevantes del campo de las ciencias mágicas. Baltrušaitis insiste en que la anamorfosis es un proceso que interesó tanto a religiosos como a científicos, artistas¹⁶ o adeptos de las ciencias ocultas. Señala que el estudio de los fenómenos geométricos o ópticos (por ejemplo, la escritura de varios tratados sobre la perspectiva) participaron del desarrollo del pensamiento filosófico y científico occidental, sobretudo durante el siglo XVII. Como lo afirma Baltrušaitis, “la perspectiva surge dentro de una doctrina de conocimientos sobre el mundo”¹⁷.

El propio Descartes dedicó una gran parte de su obra a estos fenómenos que ilustran de cierto modo el proceso filosófico de la duda. Las paredes del convento de las *Mínimes*, lugar prestigioso donde se reunían los científicos parisinos de aquella época, eran cubiertas de frescos anamorfóticos y fascinaban a sus habitantes: « El proceso anamorfótico constituye en sí una curiosidad técnica, pero contiene una poética de la abstracción [...] y una *filosofía de la realidad facticia*. La anamorfosis es un enigma, un monstruo, un prodigio. [Sin embargo], los juegos sabios son, por definición, *algo más* »¹⁸.

Para entender el proceso de anamorfosis, propongo retomar la leyenda de Fidias y Alcámenes relatada por Baltrušaitis en su libro: los dos famosos escultores atenienses competían para saber quién iba a realizar una estatua de Atenea que debía ser colocada en lo alto de un templo prestigioso. La que esculpió Fidias tenía rasgos grotescos y deformados y fue objeto de la risa de los atenienses, mientras que la de Alcámenes resultó ser un logro total. Sin embargo, al subir ambas estatuas en lo alto del templo y al mirarlas desde otra perspectiva, la de Alcámenes perdió todo su esplendor y, en cambio, la obra de Fidias apareció como la encarnación de la perfección.

Esta leyenda ilustra muy bien los juegos de perspectiva que influyen en nuestra percepción de la realidad. El término anamorfosis remite a fenómenos ópticos similares y se utilizó primero para describir ciertos lienzos del siglo XVI que contienen un dispositivo específico de visualización como el de *Los Embajadores* de Hans Holbein. Como en el caso de la escultura de Fidias, primero tenemos la impresión de encontrarnos delante de algo grotesco y deformado: resulta necesario el

¹⁶ Cf. BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Les Perspectives dépravées - Tome II : Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984 (1^{era} edición en 1955 bajo el título : *Jeu savant, Anamorphoses ou perspectives curieuses*). Jurgis, Baltrušaitis incluye en su estudio textos de Shakespeare o de Galileo que se apasionan por fenómenos de óptica muy similares al anamorfosis. Entre los críticos del siglo XX que se interesaron al fenómeno de la anamorfosis propiamente dicho, el autor destaca a Roland Barthes, François Lyotard o Jean Cocteau.

¹⁷ BALTRUŠAITIS, *ibid.*, p. 8. [La traducción de las citas de Baltrušaitis es mía]

¹⁸ *Idem*, p. 7. [Subrayo]

cambio de perspectiva para apreciar el trabajo del artista. Lo que nos interesa aquí es que para ser descifrado, el cuadro anamorfótico necesita el abandono de la perspectiva frontal en una operación que descompone la imagen inicial y reconstituye una nueva, totalmente diferente.

Como lo explica Baltrušaitis, se trata de una dilatación, de una proyección de las formas fuera de sí mismas, pero llevadas a cabo de tal forma que vuelven a constituirse desde un punto de vista determinado: una destrucción para un restablecimiento, una evasión pero que implica un regreso. Desde ya podemos poner de realce algunas características que coinciden con las del utopismo definido por Sargisson. En efecto, como en el caso de la utopía, la anamorfosis implica un doble movimiento de desconstrucción seguido de una reconstrucción. Aparece como un monstruo pero un monstruo prodigioso que transfigurarse radicalmente y que incita al movimiento: permite vislumbrar formas radicalmente diferentes de ser a condición de abandonar la perspectiva central para adoptar una perspectiva marginal.

De la misma manera, el crítico francés Roger Bozzeto¹⁹ subraya el potencial a la vez crítico y constructivo de la anamorfosis, ya que « permite la subversión de los códigos gnómicos, de las ideas y de las representaciones de la realidad que nos parecen evidentes ». Según Bozzetto, la anamorfosis funciona de la misma manera que la intención especulativa de la CF: « crea las condiciones de emergencia de una perspectiva eminentemente singular ». Bozzetto utiliza el término anamorfosis para describir la paradoja fundamental de la CF (y por extensión, de la tendencia utópica contenida en la CF): describe sociedades a veces muy lejanas en el espacio o el tiempo, pero que constituyen potentes metáforas de nuestro propio mundo. Los mundos contenidos en las obras de CF han sufrido un proceso de deformación pero se transforman y cobran su pleno sentido cuando la persona que lee aplica cierto prisma de lectura. El interés fundamental de dichas obras es que permiten poner de realce la historicidad de las estructuras sociales y presentan una propensión muy fuerte hacia la reflexión metafísica pero también la hacia la posibilidad de transformar el presente²⁰.

La anamorfosis visibiliza pues la existencia de un punto de vista diferente que está presente pero que no resultaba hasta este punto visible. Empuja el-la espectador-a/lector-a a usar de su inteligencia, a cambiar su posición inicial y a aceptar el nuevo de punto de vista como legítimo²¹. Cabe destacar que estos puntos de vista no constituyen realidades abstractas pero que se pueden considerar como la manifestación de un posicionamiento en el campo social, como el resultado de un discurso sobre lo real. Como Michèle Soriano afirma, « la anamorfosis tiene como efecto, por una parte, la exhibición de las luchas simbólicas contemporáneas de esta

¹⁹ « BOZZETTO, Roger, « La littérature de Science-Fiction : recherche critique désespérément », in *Les Univers de la Science-Fiction*, suplemento a *Galaxies* 8, marzo 1998, pp. 203-222. Disponible en <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/recherche.html> [consultado el 25/10/12]. Ver también : BOZZETTO, Roger, *La science fiction*, Paris, Armand Colin, 2007.

²⁰ Las obras de CF se suelen asociar a otro tipo de ficciones especulativas (de la *República* de Platón a los cuentos filosóficos de Voltaire o de Jonathan Swift)

²¹ Podríamos tener la impresión de que este nuevo punto de vista es reservado a pocos/pocas, ya que la perspectiva frontal es la que puede aceptar a una mayoría de personas. Nuestra utilización de la anamorfosis es ante todo alegórica pero cabe destacar que incluso dicha impresión constituye el resultado histórico de nuestra socialización primera. Lo demuestran de manera evidente los fenómenos producidos por el uso de una perspectiva acelerada o retardada (o contraperspectiva), como es el caso en la concepción de obras mayores como la Capilla Sixtina: desde un punto de vista deformado (desde abajo, desde lejos) todo el mundo puede apreciar la belleza y las formas perfectas del fresco aunque desde un punto de vista “normal” tendríamos una impresión de bastedad. Lo mismo vale para el ejemplo susdicho de la estatua de Fidias.

composición; por otra parte, es la *neutralidad* del punto de vista universal, de las categorías que lo fundan, y la *noción* misma de universal que se ve cuestionada. »²²

La emergencia y la puesta en tensión de la perspectiva oblicua y periférica con la perspectiva dominante subrayan que no existe una verdad absoluta. El cuestionamiento de la perspectiva escolástica y de las verdades que consideramos como inmutables²³ permite una desnaturalización del discurso dóxico que resulta fundamental para el desarrollo y la legitimidad del discurso utópico. El descubrimiento de otro punto de vista pero que sin embargo “siempre ha estado ahí” abre una brecha en la que este discurso puede infiltrarse y desarrollarse.

Este proceso aporta una herramienta fundamental de legitimidad para el proyecto utópico: se trata de describir o mejor dicho, de descubrir una nueva manera de ver, sentir y vivir. Pero no se trata de algo irreal (lo cual correspondería al sentido peyorativo de “utópico”) sino de algo firmemente tangible, algo que siempre ha estado subyacente bajo el discurso dominante. En el caso de “Sensatez del Círculo”, la sabiduría de los científicos revela ser inútil, errónea y arrogante cuando se derrumba su autoridad paradigmática.

Sin embargo, en ningún caso podríamos decir que los nativos de Anandaha-A detienen la verdad absoluta. En efecto, como lo afirma Soriano, la anamorfosis produce « un desplazamiento incesante entre el punto de vista supuestamente “correcto”, “universal” pero que se ve de algún modo desmentido y la posición excentrada, periférica, que el sujeto debe adoptar para ser capaz de descifrar la composición anamorfótica ». Al no ser una verdad monolítica, pero situándose dentro del movimiento constante provocado por la tensión entre visiones antagónicas, la obra anamorfótica consigue evitar la construcción de una utopía programática: no establece lo que se debe o no se debe hacer, lo que es bueno o malo, no afirma la existencia de una verdad absoluta.

Este movimiento constante constituye en realidad el motor del impulso utópico de la escritura de Gorodischer: crea una obra compleja, que puede ser leída de diferentes maneras y aunque a primera vista puede exhibir una impresión de “inacabado”, exige por parte de la persona un esfuerzo particular para descifrar sus múltiples sentidos²⁴. Lo cierto es que, respecto a otras obras que proponen lecturas múltiples, la de la autora rosarina no adopta una postura elitista sino que permanece siempre dinámica y optimista, desbordando el modo de pensar patriarcal y llevando la persona que lee hacia un cambio paradigmático.

²² SORIANO, Michèle, “Genre, violence politique et dystopie dans les nouvelles d'Angélica Gorodischer (années 80)”, in *Las armas y las letras : la violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 185. [La traducción es mía]

²³ cf. BOURDIEU, Pierre, *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

²⁴ Como mencionamos brevemente a propósito de “Sensatez del Círculo”, existe una gran variedad de elementos en la obra de Gorodischer que participan de esta creación y que desembocan en la desarticulación del discurso dominante productor de sentido: la transgresión constante de las formas literarias (transgenericidad), la variación en el enfoque narrativo, la acronía creada por la repetición de analepsis y prolepsis, las constantes subversiones de la trama narrativa clásica, el mestizaje lingüístico, la parodia, etc.

Bibliografía:

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Les Perspectives dépravées - Tome II : Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion, 1984 (1^{era} edición en 1955 bajo el título : *Jeu savant, Anamorphoses ou perspectives curieuses*).

BOURDIEU, Pierre, *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

GORODISCHER, Angélica, *Trafalgar*, Buenos Aires, El Cid, 1979.
Las Repúblicas, Buenos Aires, Ed. de la flor, 1991.
Kalpa Imperial, Buenos Aires, Emecé, 2001 (1983-1984).

INGRAM, Forest, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, La Hague & Paris, Mouton, 1971.

SARGISSON, Lucy, *Contemporary Feminist Utopianism*, 1991.

SORIANO, Michèle, “Genre, violence politique et dystopie dans les nouvelles d'Angélica Gorodischer (années 80)”, in *Las armas y las letras : la violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, pp. 183-205.