

Artículos

Original

***La revolución sentimental* de Ramón Pérez de Ayala: signos de una distopía española**

ARMANDO V. MINGUZZI

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Moreno

Argentina

avminguzzi@yahoo.es

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar, en la distopía de Ramón Pérez de Ayala que lleva por título *La revolución sentimental*, cómo el lenguaje y su funcionamiento permiten revisar y desestabilizar la existencia del poder opresivo que se vislumbra en ese mundo distópico. Dicho análisis, que parte de la instalación en esta distopía de las tres dimensiones del tiempo (pasado, presente y futuro), hace posible revisar el vínculo del lenguaje con las prácticas, las sensaciones, los conceptos y, de manera intertextual, con las voces y los discursos del pasado. En dicho despliegue analítico se manifiesta la capacidad del lenguaje para recuperar, mediante acciones desalienantes y reconstrucciones intertextuales, aquello irreducible para cualquier poder centralizado y distópico: los sentimientos y la subjetividad de los seres humanos.

Palabras clave: literatura española – concepciones del lenguaje – ficción

[Full Paper]

***La revolución sentimental* by Ramón Pérez de Ayala: Signs of a Spanish Dystopia**

Summary

The aim of this article is to analyze, in Ramón Pérez de Ayala's dystopia, entitled *The Sentimental Revolution*, how language and its functioning enable a revision and destabilization of the existing oppressive power that emerges in this dystopian world. This analysis, which starts with the installation in this dystopia of the three dimensions of time (past, present and future), allows for a review of the connection of language with practices, sensations, concepts and, intertextually, with past voices and discourses. This analytical deployment demonstrates the ability of language to recover, through desalienating actions and intertextual reconstructions, the irreducible feature of any centralized and dystopian power: the feelings and subjectivity of human beings.

Keywords: Spanish Literature – Language Conceptions – Fiction

Introducción

Varios son los teóricos y críticos que coinciden en señalar al siglo XX como una centuria de fuerte presencia distópica en la arena de la ficción (Baczko, 1984/1991, p. 84). La pérdida de fe en la ciencia y el progreso serían, en gran parte, los motivos principales de la emergencia de este género narrativo (López Keller, 1991, p. 13; Retamal, 2016, p. 13). Sus exponentes más conocidos en la tradición anglosajona son *Un mundo Feliz*, publicado en 1932 por el británico Aldous Huxley, *Vivir* (en ediciones posteriores *Himno*), de Ayn Rand, la novela de George Orwell *1984* y *Fahrenheit 451*, de 1953, cuya autoría pertenece a Ray Bradbury. Se suman al género más obras de importancia provenientes de otras tradiciones literarias, como por ejemplo *Nosotros*, de 1921 y perteneciente al escritor ruso Eugueni Zamiatin, y *La guerra de las salamandras* que, escrita por el checo Karel Čapek, termina publicándose en 1935.

En el ámbito hispánico dos relatos breves inician, según la crítica, el género distópico. Uno de ellos, escrito por José Fernández Bremon, se llama «El futuro dictador» y pinta una sociedad gobernada por un multimillonario, el otro es de un autor más conocido, Leopoldo Alas «Clarín», y lleva por título «Cuento Futuro». 1902 será el año en el cual la narrativa de más largo aliento dé sus primeros frutos en clave distópica con la aparición de *Un drama en el siglo XXI*.¹ Su autor, Camilo Millán, diseña allí una sociedad anti-capitalista. Unos pocos años después, puntualmente en octubre de 1909, Ramón Pérez de Ayala publica su pieza teatral «Sentimental Club» en la entrega 147 de la colección *El Cuento Semanal*, de Madrid, un texto cuyo derrotero editorial incluye cambios de títulos y revisiones (Soldevilla Durante, 1965).² Uno de los cambios más visibles tiene que ver con el título, ya en la segunda edición, que sale a la luz en 1929 en el marco de otra colección madrileña, *La Novela de Hoy*, aparece como «La revolución sentimental» (Martín Rodríguez, 2011, p. 216), un nombre que se mantiene en la que sería la edición que reúne los últimos cambios y se publica en 1959 en la editorial Losada de Buenos Aires. Un detalle que también hace a la estabilidad de este texto; en la última edición mencionada, la porteña de Losada, el autor señala —al final— año y sitio de escritura: Oviedo 1909, respetando la fecha original y dando a entender la continuidad de esta obra, más allá de las revisiones de las que se ha llegado a decir que escondían un trasfondo político.³

Una obra utópica o distópica, como en este caso, alberga, inevitablemente, un entramado donde lo temporal cobra relevancia. El futuro y su despliegue imaginativo textual es una de las claves del pacto genérico, que se completa con un presente al que, generalmente, se critica o se alerta en términos comparativos (Servier, 1979/1982). Más

1 Cfr. Palardy, D. (2018.1.13) Lista de distopías españolas. En: <http://spanishdystopias.com/es/lista-de-distopias-espanolas>

2. Para sumar información en torno a los cambios editoriales de esta obra léase también, del mismo articulista: Una cuestión de poética y una pregunta retórica en torno a *Sentimental Club*. (1981, pp. 136-147).

3. José Luis Calvo Carilla (2008) retomando y coincidiendo con la descripción de la obra hecha por Nil Santiáñez-Tío (*De la luna a mecanópolis: antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Quaderns Crema, 1995) señala que sin tomar en cuenta los posteriores retoques ideológicos que el autor hace «para congraciarse con el franquismo», estamos ante un orden distópico de raíz totalitaria donde, bajo la mascarada de una República Comunista catalogada como universal, aparece un Directorio que manipula el pasado y controla las conductas, los destinos y los afectos de sus ciudadanos.

allá de que una de las características que se atribuyen a las utopías como sociedades perfectas es que no tienen pasado (Moreau 1982/1986, p. 19), lo cierto es que este suele estar allí, en estos textos, de distintas formas. A veces, cuando se trata de una distopía como aquí, en tanto esencialidad humana que se pretende rescatar desde el fondo de los tiempos, otras como discursos de tradiciones culturales ya superadas o sobre las que recae la ironía. Muchas veces, el entramado textual nos descubre signos donde el pasado se materializa, el reconocimiento de esa materialidad significativa que porta voces ajenas hace posible la construcción de un sentido que da volumen al diálogo donde el texto se inscribe, cuando eso ocurre el género exhibe su capacidad intertextual (Jameson 2005/2009, p. 16). Pérez de Ayala «pone en escena» (recordemos que esta obra se inscribe en el mundo de la teatralidad) una distopía donde las fórmulas genéricas exhiben ese doble trasfondo: una apuesta lúdica sobre lo temporal y la acción de poner en evidencia los diálogos enriquecedores de los que se nutre la literatura.

Nótese que en nuestra presentación genérica muchas veces no hacemos demasiado hincapié en separar la utopía de la distopía. En ese sentido nos atenemos a la excelente reflexión de Luis Nuñez Ladeveze, quien, en su comparación entre la utopía clásica y la distopía actual, nos dice:

La realización práctica de la posibilidad utópica convierte el prius hedonista de la felicidad social, que actuaba como justificación abstracta de la praxis comunista, en un posterior, en el que la disciplina pierde toda justificación que no sea su propia permanencia como fuente generadora del sistema. Todo lo que oculta la utopía a través de su idealización se descubre como praxis a través de su realización. No existe la utopía, por tanto, como algo distinto de la distopía. Una vez franqueada la distancia que separa la representación ideal de la real, los opuestos se identifican. Utopía y distopía son, en el fondo, la misma cosa. Y lo son porque su método y su fin son los mismos. La utopía como idea, a través del comunismo como método, alumbró la distopía como praxis (1985, p. 51).

Esta reflexión en torno a la continuidad entre utopía y distopía es la que le permite al articulista extender el análisis de los procedimientos típicos del género utópico al mundo de la distopía, algo que nos será de mucha utilidad en nuestro trabajo. Pensar ese vínculo a través de la metodología del comunismo ratifica dicha utilidad para el análisis de una obra como esta, donde la revolución (deberíamos decir la contrarrevolución) se hace en contra de un régimen comunista universal que termina asfixiando lo mejor de los seres humanos: sus sentimientos.

Los tiempos «monologados» de la introducción

Un primer acercamiento a la dimensión distópica de esta obra que el mismo Pérez de Ayala cataloga como «patraña» lo tenemos al adentrarnos en el monólogo inicial, a cargo de un gramófono cuya voz se describe como «apática», articulada en una glotis mecánica y «sin pulmones ni cuerdas laríngeas», es decir sin rasgo de humanidad alguno. En el mismo se señala: «el futuro está entre nosotros», a lo que se añade un planteo que tiene que ver con lo que el género utópico/distópico busca: «es inevitable

que con el pensamiento queramos anticipar lo venidero y con la imaginación edificar el porvenir sobre el presente». La conclusión de ese afán *futurista* contempla cuanto de lo venidero da forma y enriquece nuestra manera de habitar el presente:

(...) el futuro real jamás coincide con el futuro pensado e imaginado. Maravillosa ventaja, porque vivimos dos vidas cuando menos. Y es lo extraño y paradójico, que la experiencia de lo vivido, merced a la cual procedemos con cierto tino, compás y acierto en el trance de la vida real presente, no tanto en nuestra vida real pasada la hemos adquirido cuanto por haber ido viviendo a crédito en la vida venidera, imaginada y pensada... Afirmando los pies del pensamiento en el trampolín de la imaginación, dais un brinco fantástico por encima de las edades (Pérez de Ayala, 1959, p. 11).

Existe, en estas palabras de Pérez de Ayala, una reivindicación tripartita de lo imaginativo para el quehacer distópico. Primero como una forma de estar «adecuadamente» en el presente que tiene al futuro posible y/o deseable como aliado, aunque en el caso de *La revolución sentimental* la dimensión distópica nos devuelva, en verdad, la amenaza de lo que pueda venir, a lo que se suma el posible aprendizaje de aquello que ya fue vislumbrado con el pensamiento y no deberíamos materializar. En segundo término, el autor señala que imaginar sociedades es también parte de la acumulación de experiencia, y tiene como correlato esa doble vida, la que habíamos ideado en el presente y la que, cuando el futuro arriba, experimentamos. Por último, estamos ante una capacidad cuyo ejercicio nos permite estar por encima de la lógica histórica, ese salto por sobre las «edades» así lo testifica. El afán humano por planear sociedades del futuro ya sea en términos de utopía o distopía, establece una relación enriquecedora con el presente y el futuro. El estar «adecuadamente» en nuestro propio tiempo se traduce, para los teóricos del género, en la posibilidad que este brinda de ironizar o criticar comparativamente el propio presente (Blanco Martínez, 1999), algo que puede observarse en esta obra de Pérez de Ayala. A la «convivencia» con el futuro cuando ideamos sociedades por venir y su correlato experiencial: la «vida doble» (en el presente vivido y en el futuro imaginado), se le suma el abanico de posibilidades planteado desde ese «salto por sobre las edades», que hace factible un trabajo de imaginación con las distintas dimensiones del tiempo y su experiencia.

Al vínculo entre el presente y el futuro que antes señalábamos como espacio donde esta distopía se instala y que es propio del género, se le debe añadir, en este caso, el pasado. En el mismo monólogo se señala que «gran cosa es vivir al día. Mejor aún es vivir con los que son y con los que fueron», es decir que se añade, a la riqueza experiencial de un presente que convive imaginativamente con el futuro, la conveniencia de no olvidar lo ya acontecido o ya dicho. Cobra así este entrelazado temporal tripartito una dimensión textual o, mejor dicho, intertextual. Como ya se había señalado siguiendo a Jameson, la tradición genérica de la utopía implica una realidad intertextual, los textos utópicos remiten a otros textos utópicos ya escritos. En ese sentido, esta obra de Pérez de Ayala es un ejemplo interesante de esa condición intertextual, su particularidad se observa en que la inserción se lleva a cabo en una malla de textos más allá

de lo genérico; su pasado, como veremos, retoma el sintagma «los que fueron» desde la ironía o el distanciamiento crítico que la distopía porta como bandera a la hora de cruzarse con otros discursos y otras tradiciones culturales.

La reflexión sobre la temporalidad, con que se inicia la patraña teatral de Pérez de Ayala, deviene en una apuesta crítica que posa su mirada sobre el lenguaje y los vínculos con la realidad: pasada, presente y futura. En ese lenguaje perviven textos y discursos más o menos recientes, con polémicas de su presente histórico, a lo que se suman los signos imaginados en tanto amenaza futura que recae sobre aquello que, en esta obra, se vislumbra como otra de las caras de lo humano irrenunciable: la propia subjetividad.

Los signos, los lenguajes y los significados: prácticas y sentimientos

Después de ese monólogo, se hace presente, en el texto, una descripción de la estancia donde se desarrollará el acontecimiento central de la obra. Allí aparece uno de los ítems más salientes del género utópico, esta vez en clave de apariencia personal: la uniformización o regularidad (Trousson 1975/1995, p. 45). La pintura de ese lugar, que se presenta como el «Sentimental Club», incluye un comentario de los seres humanos que habitan esta distopía: «Todos los personajes que intervienen en esta patraña, van vestidos por el mismo patrón y del propio color gris, lo mismo varones que hembras», a lo que sigue una recorrida por la vestimenta (blusa holgada, pantalón bombacho, medias de lana y zapato bajo de cuero marrón) que permite disimular los sexos y un señalamiento final en torno la condición sumisa de esos sujetos que incluye su fisonomía: «El cráneo rapado y dos aladares a los lados del rostro, como los antiguos siervos de la gleba» (Pérez de Ayala, 1959, p. 11).

Al final de dicha descripción, que, como dijimos, exhibe ese afán uniformador o regularizante de los textos utópicos/distópicos, surge el primer comentario sobre otro de los aspectos problemáticos del género, nos referimos al lenguaje: «No podrá extrañar al oyente que la lengua hablada por estos personajes tiene tanto de español como de jerga galicana». Este cruce entre la lengua del autor y cierta jerga de origen francés, más allá de la cita más importante en el propio texto —hay un poema completo de Teófilo Gautier que después retomaremos—, tiene su correlato en las construcciones gramaticales y los vocablos reconocibles como ajenos a la lengua española. Ejemplo de esto es la calificación de «charmante» como sinónimo de «encantador» que aparece en el discurso de Agatocles de la primera escena, donde resuena la voz francesa «charme».

La otra cita importante tiene que ver con la resolución de lo que sería el Comité Central de la U. R. C. (Universal República Comunista) a la hora de uniformizar la lengua. Allí el personaje de Ulises, líder de la contrarrevolución sentimental, señala:

Cuando se implantó la socialización de los medios de producción y distribución, hace más de tres mil años, acordaron los individuos del Comité Central del planeta establecer una misma lengua para todos. La que se impuso fue la española. Por dos razones: la primera, que su prosodia o pronunciación era la más racional, y la segunda, que era la lengua más refractaria para temas sentimentales (Pérez de Ayala, 1959, p. 36).

Al señalamiento temporal que instala el presente de esta distopía a tres mil años de distancia, le sigue, de nuevo, ese afán regularizante, que se completa con la elección de una lengua, la del autor de la patraña. Dicha elección marca la crítica filológica hacia su lengua natal, el modernismo al que había adherido en los primeros años del siglo⁴ suma argumentos al desdén ante la lengua de Cervantes. Más allá de esto, es interesante observar la coherencia que exhibe la elección lingüística del Comité Central en términos represivos, ya que serán justamente los sentimientos, que se quieren desterrar, lo que hará posible la contrarrevolución contra el orden imperante.

Ahora bien, uno de los ejes importantes a la hora de recorrer la problemática de la lengua en un texto distópico como este es el de la relación entre lenguaje y prácticas, sobre todo teniendo en cuenta que, en esta obra, se plantea una revolución que pretende reinstalar acciones y hábitos del pasado remoto. El desacople entre lo que los personajes observan y lo que su lenguaje está capacitado para expresar se evidencia en la primera escena. Agatocles es quien ve con extrañamiento lo que hacen frente a él los gorrones y exclama:

¿Por qué coges tú una cosa con el pico? ¿Por qué se la das al otro? ¿Por qué el otro se la introduce en el buche? ¿Por qué piáis ahora tan por lo bajo? ¿Por qué os apretáis el uno contra el otro? ¿Por qué unís los pequeños picos? ¿Por qué os marcháis volando? No os comprendo, no os comprendo pequeños gorrones, pero adivino que lo que hacéis está bien, y es cosa grata, y acaso la debieran hacer los hombres (Pérez de Ayala, 1959, p. 12).

Los rituales del amor vistos en estos pájaros, incluido esa unión de picos como intento de beso, no se entienden, hay algo de esas acciones que no tienen correlato en el lenguaje de la distopía, lo mismo pasa entre humanos. En la tercera escena, donde se da un diálogo entre Parménides y Columnaria, será el primero quien ponga en evidencia ese desajuste lingüístico con respecto a la acción de besar al decir: «Cuando ayer, sin saber cómo, me encontré con mis labios unidos a los vuestros, creí morirme». El mismo personaje es el que aclara, con respecto a los sentimientos amorosos compartidos por ambos, lo siguiente: «Sentimos algo que no podemos expresar, porque en el lenguaje de los hombres no existen términos apropiados» (Pérez de Ayala, 1959, p. 16).

Queda claro cuál es la estrategia de esta ficción de Ramón Pérez de Ayala, hay un problemático vínculo del lenguaje con algunas prácticas desde el inicio, esas prácticas son las que tiene que ver con la expresión de los sentimientos. Para ello el lenguaje de ese mundo distópico no tiene respuestas, la elección de la lengua española es otra muestra de lo alejado que las voces distópicas están de cualquier ritual sentimental. Este desajuste se completa, en la misma escena, con el tratamiento que se le da a la práctica poética. Ante la poesía recitada por Parménides para expresar su amor Columnaria responde, según el autor de la patraña, «embargada de emoción», describiendo lo que escucha de la boca del amante como: «esas palabras que suenan la una con la otra». De nuevo, más allá de las referencias a los sentimientos amorosos y al beso como práctica desconocida, se hace presente este desajuste entre prácticas y

4. Así lo indica Miguel Ángel Lozano Marco (1983).

lenguaje como marca del género, aquí puntualmente ante la imposibilidad de designar la acción de rimar. No tener palabras con que nombrar las cosas o las acciones es la primera grieta del mundo utópico/distópico que pone en escena Pérez de Ayala. Luego de esto acontece lo que todos los personajes esperan, llega el «hombre extraño y sabio» según Agatocles, es decir Ulises, quien trae «la verdad de los tiempos pasados» al Sentimental Club.

En esa reunión, donde Ulises reclama el compromiso de todos en torno a la finalidad conspirativa del club, surge la primera pregunta, la hace Cornucopia y es: «¿qué es subversiva?». A partir de allí será el mismo Ulises quien, luego de señalar que «he traído a mí lo antiguo y he vivido con los muertos», siguiendo lo dicho por el gramófono en el monólogo inicial, empiece a desarrollar los conceptos de ese pasado al que se pretende rescatar, esa será la actividad subversiva en cuestión. «Tratamos de mantener el sentimiento» dice este líder cuyo nombre nos retrotrae como lectores a la Odisea, para terminar preguntando «¿qué es el sentimiento?». Empieza así, en el marco del despliegue de lo acontecido y experimentado en el pasado, una suerte de apuesta entre lexicográfica y enciclopédica donde se definen sentimientos, acciones, objetos, prácticas y sensaciones. La primera definición contesta a la pregunta más arriba formulada sobre el sentimiento de la siguiente manera:

Es una fuerza o conmoción interna e incognoscible, algo parecido a las fuerzas fisicoquímicas; algo que determina en nuestro ser atracciones y repulsiones, proclividades o aversiones, como las califica el directorio, prohibiendo terminantemente que nos dejemos arrastrar por ella. Y, sin embargo, el sentimiento bien cultivado, como hoy cultivamos el algodón, es lo más dulce que existe (Pérez de Ayala, 1959, p. 20).

La acción de definir compara lo nuevo con lo conocido: son cercanas, para el lector del presente, las «fuerzas fisicoquímicas», y las «atracciones y repulsiones», cuyos sinónimos actuales habilitados por el Directorio son «proclividades o aversiones», las primeras señaladas como «proclividades vitandas» cuando se acercan a la atracción amorosa y catalogadas como peligrosas para el Comité Central por Columnaria en la escena III. Dicho interés explicativo se completa calificando al sentimiento como algo «interno» e imposible de alcanzar con el conocimiento, es decir algo perteneciente a la subjetividad y ajeno a la razón. Lo subjetivo estará en el epicentro del rescate que emprenden los miembros del Sentimental Club a la hora de reinstalar los valores del pasado. La razón, en cambio, es uno de los pilares del discurso utópico/distópico, señalada por algunos críticos como algo inmanente en ese afán de pensar sociedades ideales (Nuñez Ladeveze, 1986, p. 117), es decir como aquello que pretende fundar, basándose únicamente en sí misma, civilizaciones futuras perfectas. La definición de aquello que acontecía en tiempos pretéritos contempla, entonces, lo subjetivo y la posibilidad de escapar de la razón, mejor dicho, una «conmoción interna» que determina las elecciones de los seres humanos, a partir de una fuerza incognoscible, no reducible a términos racionales.

Distintas son las estrategias con que se irán, en la obra, poniendo de manifiesto los

significados de las voces y/o conceptos del pasado. En la última parte de la cita pasada se hace referencia a lo dulce para adjetivar al sentimiento, a lo que le sigue las preguntas de Columnaria: «¿Dulce?», y de Sarpedón, que agrega: «¿Dulce, habéis dicho? Suena bien», una demanda de información que se cierra con la intervención Galatea y Cornucopia: «No comprendemos». Esta vez la explicación no recurre a una estrategia lexicográfica o enciclopédica, el vocablo se comprende mediante la experimentación sensitiva. Ulises les pide a sus interlocutores que toquen con sus lenguas un mineral blanco (adivinamos el azúcar) y les pregunta «¿qué sentís?», a lo que Columnaria responde: «¡Oh que buena sensación!». Ulises deja en claro la nueva forma de acceder a los vocablos del pasado y su significado, a posteriori de lo dicho por Columnaria agrega: «Continúe la experimentación». La presentación o degustación del azúcar culmina con una nueva experimentación para conocer, comparativamente, lo amargo: «Lo contrario de lo dulce era lo amargo. Tomad y probad. (Lo van probando y haciendo gestos de desagrado) Tenéis los términos de la comparación» (Pérez de Ayala, 1959, p. 21).

Luego de la prueba del azúcar y sus propiedades, que deriva en una disquisición sobre el lenguaje, la escritura y la lectura, algo a lo que volveremos después, surgen otras voces del pasado a las que hace referencia Ulises. El rey y su legitimidad, tratado con suma ironía, y la guerra como uno de los males absurdos de ese tiempo pretérito que se busca restaurar son dos ejemplos claros, a lo que se añade una serie de palabras que Ulises rescata de los antiguos libros: «digestión, ministro, beso, carambola, calderón, rima». Sus explicaciones rondan la ironía, como cuando dice que calderón es una «cosa de música» y agrega en torno a su origen «me parece que es porque lo invento un picador de toros», o la deriva que le permite hablar de la organización social de esa época, como es el caso del beso:

El beso —dice Ulises— es una reacción o reflejo por donde necesariamente se muestra el amor, y el amor es la energía que, a consecuencia de la sobrealimentación y bajo el influjo de otros agentes —tales como la música, la poesía, y el dinero—, arrastran de un modo irresistible a dos individuos de diferente sexo, esto es, compañeros y compañeras, de modo que les fuerza a juntarse durante la vida y a constituir familia (Pérez de Ayala, 1959, p. 31).

Subsiste, más allá de los aspectos risibles e irónicos, que engloban desde el exceso de alimentación como causa del amor, al dinero como uno de los agentes bajo cuyo influjo el vínculo amoroso se da, esa idea de la deriva enciclopédica. Se parte del beso para pasar luego a definir el amor y sus condiciones de existencia, lo que culmina con la instauración de la familia, a la que más adelante se consigna como: «la célula originaria de la sociedad antigua». Visto con los ojos del siglo XXI, el modelo familiar, basado únicamente en una relación heterosexual («compañeros y compañeras», reza el texto sobre la unión que da lugar a la familia), se condice con el perfil conservador del rol de lo femenino que exhibe la obra.⁵ Solo el personaje de Cornucopia, una mujer,

5. Sobre esos temas ver el artículo de Mariano Martín Rodríguez (2009).

conoce los misterios de la procreación en este mudo utópico, Columnaria es la que llora al escuchar la explicación del amor y la familia y, al final, las mujeres serán las que pregunten sobre la posibilidad de variar el atuendo en el marco de la enumeración de los pecados capitales, obviamente dando a entender el vínculo entre lo femenino y la envidia.

La deriva enciclopédica que culmina en la familia, también nos remite a una de las características del género utópico ya mencionadas: la intertextualidad. La búsqueda de su «celda o habitación propia», por parte de esa célula familiar, en verdad una aspiración a la intimidad como aquello que permite escapar del mundo distópico termina en una comparación con la vida comunal que se daba en «los grandes falansterios sociales», lo que trae a la superficie del texto la obra de Charles Fourier.

Luego de que la mención a otro «Padre» de la filosofía asuma el gesto irónico que sobrevuela esta obra, en este caso se señala a Platón como el inventor del sistema de procreación que selecciona a los individuos más aptos para tal fin, sale a la luz otra definición. Frente a la pregunta de Antinous: «¿qué es la poesía?», será de nuevo Ulises quien responda diciendo: «era el acto de decir las cosas superfluas, y por lo tanto las más esenciales, de modo que sonaran bien, en renglones cortos, todos los cuales terminaban en lo mismo» (Pérez de Ayala, 1959, p. 33). Dicha definición, de escaso valor técnico desde el punto de vista literario, se completa con una prueba experimental: «Nunca podréis conocer bien lo que es la poesía si no llegáis a probarla, como habéis probado el azúcar», dice el mismo Ulises. Dicha prueba se lleva adelante con la lectura del poema de Gautier «Afinidades secretas», un «madrigal panteísta» según reza el subtítulo. Los versos del poema ponen de manifiesto cómo el amor, más allá del paso del tiempo, hace revivir en las cosas esas «afinidades»: «Y se arrullan de nuevo las palomas/ en el alma de dos amantes jóvenes». Lo mismo había sostenido Ulises luego de hablar, inicialmente, del sentimiento y lo dulce: «Nada hay, compañeros, que se pierda en la naturaleza», a lo que agrega que él puede, con cierto manejo de la energía, hacer resurgir un estornudo de un hombre que se escuchó «hace dos mil años». Más allá de la irónica metáfora del estornudo, que marca claramente esa búsqueda de recuperar las acciones pasadas de los seres humanos, como parte del accionar conspirativo en la obra, la cita del poema indica qué es lo que hace posible que pervivan y, de alguna manera, se reelaboren o superen esas afinidades materiales de las cosas que el poema recubre de belleza: el amor. La estrofa final del poema, donde el sentimiento amoroso se hace presente cuando el poeta se dirige expresamente a su interlocutora («Y tú, en cuya presencia, ardiente tiemblo»), torna visible la superación de lo que el lenguaje del Comité Central llamaba «proclividades vitandas» mediante ese sentimiento. Dicho nuevo y, a la vez, viejo lenguaje poético, que según se indica en el texto —recitan Antinous y Calixto adecuadamente a sus amadas—, comienza a ser apropiado por los compañeros de Ulises a pesar de que Cornucopia diga: «La mayor parte de las palabras no se entienden, pero ¡todo es tan laxante!». Luego de la iluminación que dicho poema produce en algunos de los personajes Ulises termina diciendo para no dejar ninguna duda: «He ahí una cosa que no ha podido destruir el Estado socialista: el amor» (Pérez de Ayala, 1959, p. 35).

La cita completa del poema que Pérez de Ayala hace en su patraña se enmarca en las prácticas del lenguaje que atraviesan toda la obra. Al iniciarse el poema una didascalia nos dice que Ulises «lee», y antes del final se nos recuerda que el mismo Ulises «con profunda emoción dice la última estrofa después de una pausa», es decir se hace mención a la lectura y a las marcas de la emotividad que la atraviesan. La lectura y la escritura serán motivo de una larga explicación que hará el líder de la «contrarrevolución» a Parménides en la escena IV. Allí, luego de criticar la educación solo mediante imágenes, Ulises señala:

La escritura era, antiguamente, el modo de conservar la palabra en el tiempo, o de enviarla a lo lejos, en el espacio. Se mantenía y viajaba así la palabra, muda e inaudible. La lectura no era sino el medio de escuchar con los oídos de la inteligencia estas palabras calladas (Pérez de Ayala, 1959, p. 23).

Y agrega: «Lectura y escritura. Lo uno y lo otro pertenecen al lenguaje silencioso... una cosa infinitamente más delicada y compleja».

La charla continúa; el líder, entonces, comienza a interrogar a Parménides sobre el funcionamiento del lenguaje en el presente de ese mundo distópico. Ante la pregunta en torno a cómo los habitantes de la distopía tornan visible o, mejor aún, traen a la charla entre hablantes una realidad invisible (en este caso la Universal República Comunista «por sus dimensiones»), Parménides contesta: «La asignamos». La explicación de la acción de asignar la da el mismo personaje: «Asignar es trazar el signo que corresponde a cada objeto, a cada departamento de la República, a cada persona, etcétera», dando el ejemplo de la sigla U.R.C. para la «Universal República Comunista». Ante esto Ulises señala el divorcio entre el signo y la realidad asignada, en este caso entre la sigla y su desarrollo: «Al pronunciar urc no pronunciáis Universal República Comunista». Dicho divorcio entre «ese» signo y la palabra o las palabras, poniendo en evidencia la separación entre el lenguaje oral y lo que en el mundo distópico se llamaría «asignar», le lleva a Parménides a preguntarse, con asombro que pone en evidencia lo que para él es imposible, lo siguiente: «¿Ni cómo va a ser lo mismo el signo que la realidad, ni aún lo mismo el signo que la palabra? ¿Cómo puede tener signo la palabra?» (Pérez de Ayala, 1959, p. 24).

Ulises insiste, su intención es que Parménides reflexione y admita la posibilidad de que, más allá de la forma en que el mismo Parménides está asignado (S. P. 279 Z.B. 30° 40' N. VIII), su nombre puede tener un signo, es decir que deje de ser solo un «apodo» oral —tal como el mismo personaje lo califica— para transformarse en «un signo que hablase, aunque en silencio», es decir que tenga su correlato en la escritura, para que se una a otros signos formando enunciados y que «viendo esos signos, vos y cualquiera que supiese leer, no podía menos de repetir en voz alta esas aquellas mismas palabras». La respuesta de Parménides es clara: «Eso es imposible. Las palabras son vibraciones sonoras, sonidos alados que existen de por sí. ¿Cómo retenerlos en el papel, a la manera de una ecuación de segundo grado...» (Pérez de Ayala, 1959, p. 25). Lo «asignado», con toda su carga matemática, esconde esa voluntad del Directorio propia del género

utópico/distópico que es reinventar el lenguaje, en este caso tratando de uniformar la lengua y de desechar la posibilidad de un uso «incontrolado» entre hablantes que implique la posibilidad de que aparezcan nuevas y diferentes acepciones (a cada objeto le corresponde un signo en esta República Comunista), acumulación de información o de saberes (lo que sería reconocer en el pasado elementos válidos) y, lo más pernicioso, vínculos entre humanos que se basen en usos particulares de la lengua, es decir usos lingüísticos que connoten intimidad, algo alejado del mundo utópico y su reclamada «transparencia» (Aínsa, 1999).

Recordemos que, previamente a este intercambio de opiniones sobre el lenguaje entre Parménides y Ulises, aparece la experimentación que explica lo dulce, un hecho que deriva en la apropiación de esa palabra por parte de los demás integrantes del club, ya que extienden su significado a un uso figurado de lo dulce aplicado a personas: «Cuan dulce sóis», dicen Parménides de Columnaria, Galatea de Aninous y Calixto de Fraternidad. A lo que se suma el descubrimiento de Ulises, quien al observar los depósitos de radium guardados por el Directorio dice: «es que el conocimiento de ciertas fuerzas sería peligroso en la cabeza de todos los hombres, peligros para el mantenimiento de la organización actual de los hijos del planeta» (Pérez de Ayala, 1959, p. 21), una constatación a la que llega mediante la información que le suministran las «conversaciones con miembros influyentes».

Termina siendo completamente lógico lo expuesto en la conversación entre Ulises y Parménides, el peligro que implica el lenguaje como agente de acumulación informativa o como generador de intimidad debe ser, para aquellos que dirigen este mundo distópico, erradicado. En su lugar queda el lenguaje que funciona asignando, como una simple nomenclatura que no genera nuevos o capciosos significados, ni por acumulación ni por usos diversos.

La charla en torno al funcionamiento de la lengua vuelve, al final, sobre lo desplegado por el título de la patraña: las relaciones sentimentales. Ulises explica la lectura como el procedimiento que le permitió a los seres humanos: «tomar en los propios labios aquel lenguaje silencioso, para darle vida oral y sonora». Ante tal definición Fraternidad se pregunta: «¿De modo que podía una entenderse con uno, por medio de papelitos, sin que nadie se enterase?», la respuesta de Ulises retoma el vínculo entre la lengua y la intimidad replanteando, irónicamente, las categorías del Directorio: «Y ese era un recurso muy empleado por quienes padecían proclividades sentimentales» (Pérez de Ayala, 1959, p. 25). La disputa entre el reino utópico/distópico y el pasado tiene al eje transparencia/intimidad como arena del conflicto, el lenguaje asignado, unidimensional y público, versus el lenguaje silencioso, posiblemente íntimo y perdurable en el tiempo, ocupa el centro de la acción subversiva que trae aparejada esa otra práctica comunicativa pretérita.

Al final de esta patraña se hacen presentes dos interesantes usos y/o apropiaciones de la lengua que terminan cerrando el círculo de la subversión ante el orden distópico. En la primera, la incipiente borrachera de los personajes desata las aspiraciones subjetivas ocultas hasta ese momento, Ulises les pone nombres, son los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza. Dicha apropiación, que parte

de la búsqueda de la felicidad, aunque Sarpedón reconozca no saber qué es y Ulises extienda ese desconocimiento a lo largo de la historia humana («Nadie lo ha sabido nunca»), le permite a este último poner nombre a las aspiraciones antes mencionadas sin ser escuchado por los demás personajes hasta el final, cuando el mismo Sarpedón pregunta: «¿Qué palabras desconocidas son esas que pronunciáis?». Será Ulises, obviamente, quien responda: «Son el nombre de los siete pecados capitales, algo que no se ha podido borrar del corazón en tres mil años de régimen comunista» (Pérez de Ayala, 1959, p. 39). Ulises, al igual que había pasado con el reinado y la guerra, también le pone nombre a lo que, proveniente del pasado y presente más allá de la construcción social distópica, marca las flaquezas de lo humano, como una muestra inequívoca de los límites de la utopía. Será él quien también cierre esta primera apropiación enumerando las distintas etapas revolucionarias de la historia de la humanidad:

Primero fue la revolución política. Luego la social. Le toca el turno a la sentimental. La comunidad humana se halla ya establecida en tal coherencia, que nada podrá destruirla. El individualismo ya no es peligroso. Ahora, gritemos: ¡viva el individuo! (Pérez de Ayala, 1959, p. 40).

El líder contrarrevolucionario hace explícita aquí la relación entre sentimientos y subjetividad, lo hace porque ya no hay riesgo de que se dinamiten los vínculos intersubjetivos. Nombrar las flaquezas o deseos ocultos de sus compañeros y compañeras, apropiación del lenguaje religioso mediante, será la primera parada hacia la recuperación de la historicidad de lo humano. Anteriormente el mismo líder había dicho: «¿no dicen que los hijos de la Tierra han vivido siempre como ahora? Eso es una farsa.», y Columnaria había preguntado: «las compañeras ¿vistiéronse siempre como ahora?», dejando en claro la preocupación y el enfrentamiento del grupo con la idea de lo inmutable como hecho represivo de la subjetividad. Contra eso se hace presente la visión historicista de las acciones del grupo revolucionario. Reinstalar la propia acción en el devenir histórico es otra forma de nombrar, las categorías que clasifican las etapas de la revolución son una variante a la hora de apropiarse de la lengua, con esa enumeración histórica se deja de lado esa idea de lo inmutable, donde, además, el lenguaje es una signatura puramente lógica y atemporal

La otra apropiación, con la que se cierra la obra, retoma el quehacer poético. Cuando el resto de los integrantes del Sentimental Club se están retirando, Parménides le pide a Ulises los objetos que hacen posible escuchar música, este se los entrega y se va, dejándolo a solas con Columnaria. Acontece, entonces, uno de los hechos más subversivos para la vida de la utopía/distopía: la intimidad. Parménides y Columnaria escuchan la sonata décima de Mozart con «las manos asidas»; el primero, dejando en claro el tono del encuentro a solas, repite, —según una didascalia— «con mucho amor», la última estrofa del poema de Gautier antes mencionado, donde, como ya dijimos, el poeta interpela directamente a su amada («Y tú, en cuya presencia, ardiente tiemblo»). Parménides retoma las palabras del Gautier y, haciendo un uso correcto en el contexto indicado, se las apropia, para más datos «amorosamente». La contra-

rrrevolución parece ya estar en marcha, la intimidad que hace posible la explicitación de los sentimientos amorosos resultan ser su primer acto subversivo, después de eso se baja el telón.

Conclusiones contrarrevolucionarias: intertextualidad, temporalidades y apropiación

Iniciamos nuestro análisis revisando la dinámica de las dimensiones temporales, enunciadas por el gramófono, en el monólogo que sirve de proemio a las acciones de la obra. El pasado, el presente y el futuro estaban en ese monólogo, en los tres el lenguaje juega la partida, en clave de textos o discursos ya dichos o en términos de lo imaginado sobre el porvenir. A lo largo del análisis llevado a cabo, esas tres dimensiones también se hicieron sentir, claramente su terreno fue la lengua. La clave intertextual se hizo explícita pretéritamente en la mención del falansterio de Fourier, algo a lo que Jameson se había referido, y cuando se retoman nombres del lenguaje religioso como los pecados capitales. La referencia a la lengua española y su escasa ductilidad, cuando de poner en escena sentimientos se trata, es el modo que encuentra un modernista para hablar de los límites de esa herramienta nacional en el presente, algo que se completa con la mención irónica a la monarquía y a la guerra. El futuro y su léxico también salen a la luz, obviamente, como en toda distopía, a la manera de una amenaza que contempla un desarrollo posible de la sociedad. El mencionar a las relaciones amorosas como «proclividades vitandas», que pueden o deben ser castigadas por el Directorio, y explicar la praxis lingüística mediante la «asignación» unívoca, que desconoce la capacidad de los humanos de ampliar y renovar los significados mediante el uso, son las maneras en que esa amenaza se hace visible en esta obra.

En el final, los integrantes del Sentimental Club ponen nombre a los excesos humanos con viejas voces o recitan antiguas palabras poéticas ajenas, son los modos en que la apropiación del lenguaje vehiculiza el accionar subversivo del grupo. Recuperar la historia que desestabiliza ese presente inmutable de la utopía/distopía tiene, como ya dijimos, un costado intertextual, resucitar nombres pecaminosos fuera del ámbito religioso, para etiquetar flaquezas humanas que la utopía venía a superar o utilizar poesías de otros para establecer momentos de intimidad amorosa son las formas en las que el lenguaje recupera, sobre el final, su variedad y sus antiguos usos. Con ello se vuelve a negar esa intención de transformarlo en una signatura lógica, más allá de la historia y de los intercambios humanos, donde usos figurados, malentendidos o tonos hacen del lenguaje algo difícil de planificar lógicamente. La apropiación final de la lengua en el presente de la distopía, por parte de los integrantes del grupo, reinstala la historia y lo intersubjetivo de los significados, cuando el lenguaje retorna a ser parte de los vínculos entre seres humanos, lo que había sido fijado como felicidad inamovible por esa sociedad distópica comienza a resquebrajarse. La lengua, cuando su existencia radica en ese vaivén informativo y formativo que se da entre los seres humanos, no sabe de felicidades inamovibles y definitivas, sus signos se

renuevan según el contexto y tratan, como decía Peirce, de llevar consigo la última llama de la verdad, aunque sepan que nada es definitivo. 

Referencias

- Aínsa, F. (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Ediciones del Sol.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1984).
- Blanco Martínez, R. (1999). *La ciudad Ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*. Akal.
- Calvo Carilla, J. L. (2008) *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Marcial Pons.
- Eco, U. (1985). *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid Akal. (Trabajo original publicado en 2005).
- López Keller, E. (1991). Distopia: otro final de la utopía. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55 (91), 7-23. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758594>
- Lozano Marco, M. Á. (1983). *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*. Universidad de Alicante.
- Martín Rodríguez, M. (2009). Géneros futuros: visiones de la mujer y las relaciones amorosas en *Sentimental Club* 1909, de Ramón Pérez de Ayala. En P. Nieva de la Paz (Coord.). *Roles de género en la literatura española del siglo XX*. (pp. 263-278). Rodolpi.
- _____ (2011). Los novecentistas en Londres y la aclimatación del *scientific romance* en España. *Revista de Filología Románica*. (7, extra), 211-239. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3830608>
- Moreau, P. F. (1986). *La utopía. Derecho natural y novela del Estado*. Hachette. (Trabajo original publicado en 1982).
- Nuñez Ladeveze, L. (1985). De la utopía clásica a la distopía actual. *Revista de Estudios Políticos*, 44, 47-80. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=26825>
- _____ (1986). Sobre el proceso de la utopía a la distopía. *Revista de Estudios Políticos*, 52, 111-123.
- Pérez de Ayala, R. (1959). *La revolución sentimental*. Losada.
- Retamal, C. (2016). Distopía y nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como el tiempo del fin. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. https://www.ub.edu/geocrit/xiv_christianretamal.pdf
- Servier, J. (1982). *La utopía*. FCE. (Trabajo original publicado en 1979).
- Soldevilla Durante, I. (1965). Ramón Pérez de Ayala: de *Sentimental Club* a *La revolución sentimental*. *Cuadernos Hispanoamericanos* (181), 5-19. -
- _____ (1981). Una cuestión de poética y una pregunta retórica en torno a *Sentimental Club*. En P. H. Fernández (Ed.) *Simposio internacional Ramón Pérez de Ayala (1880-1980)* (pp. 136-147). University of New Mexico.
- Trousseau, R. (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Península. (Trabajo original publicado en 1975).