

**Soñar el Demonio:**  
**“utopías”, distopías y ucronías hitlerianas**

**Diseño gráfico general:** Gerardo Miño

**Edición:** Primera. Junio de 2019

**ISBN:** 978-84-17133-77-1

**IBIC:** DSA (Teoría Literaria)

HBA (Historia: teoría y métodos)

JPFQ (Fascismo y nazismo)

**Lugar de edición:** Buenos Aires, Argentina

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© 2019, Miño y Dávila srl / Miño y Dávila editores sl

**MIÑO y DÁVILA**  
EDITORES

**dirección postal:** Tacuarí 540 (C1071AAL)  
Ciudad de Buenos Aires, Argentina

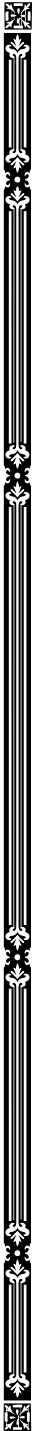
**tel-fax:** (54 11) 4331-1565

**e-mail producción:** [produccion@minoydavila.com](mailto:produccion@minoydavila.com)

**e-mail administración:** [info@minoydavila.com](mailto:info@minoydavila.com)

**web:** [www.minoydavila.com](http://www.minoydavila.com)

**redes sociales:** @MyDeditores, [www.facebook.com/MinoyDavila](http://www.facebook.com/MinoyDavila)



Colección: Ideas en debate  
Serie: Historia Antigua-Moderna

Director de serie:  
José Emilio Burucúa



*Daniel Del Percio*

**Soñar el Demonio:**  
“utopías”, distopías y ucronías hitlerianas



*Dedico este libro a mis padres y a todos aquellos que han  
padecido los totalitarismos y sus guerras.*



# ÍNDICE

PRÓLOGO por <i>Pablo Capanna</i> .....	13
---	----

LIMINAR .....	17
---------------	----

## PRIMERA PARTE

Una arqueología del presente o la lógica formal de la ucronía .....	19
--	----

### INTRODUCCIÓN

El pensamiento utópico como modelo de explicación ficcional de la historia .....	21
---	----

#### I. PENSAR DESDE LO CONTRAFÁCTICO .....

Por qué la utopía.....	27
La arquitectura del tiempo .....	31
Conceptos básicos del viaje temporal.....	34
Una taxonomía de los viajes en el tiempo.....	38
Apuntes para una teoría narratológica del viaje en el tiempo .....	45
La “cinta de Moebius” de la historia .....	46
Una arqueología del presente .....	52
Ucronía, genología y literatura comparada .....	67

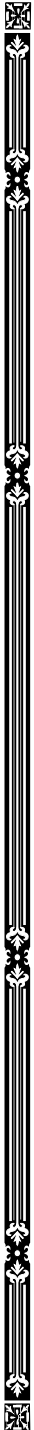
## SEGUNDA PARTE

Tres ucronías en el horizonte de posibilidades del nazismo .....	73
---	----

### INTRODUCCIÓN.....

#### I. *THE IRON DREAM (EL SUEÑO DE HIERRO)*, DE NORMAN SPINRAD.....

Tema y estructura general de la obra: la articulación de tres formas de la utopía.....	79
La biografía ficcional como mundo factual o prefiguración de “Hitler novelista” .....	81
Estructura simbólica de <i>Lord of the Swastika</i> .....	84
El “análisis crítico” y el mundo configural.....	102
Ucronía y metaficción en <i>The Iron Dream</i> .....	108



II. <i>THE PLOT AGAINST AMERICA (LA CONJURA CONTRA AMÉRICA)</i> , DE PHILIP ROTH.....	115
Tema y estructura de la novela: la construcción del “miedo perpetuo” .....	115
Memoria y constelación familiar .....	120
Estigmatizaciones o fragmentar para unir.....	125
Articulaciones entre la historia documental y la historia ficcional .....	133
Ucronía y pesadilla histórica .....	143
III. <i>THE MAN IN THE HIGH CASTLE (EL HOMBRE EN EL CASTILLO)</i> , DE PHILIP DICK.....	149
Tema y estructura de la novela:	
dar a luz “el peor de los mundos posibles” .....	149
Ficciones y metaficciones .....	152
Metafísica y determinismo histórico .....	162
La réplica y el original o el tiempo y su sombra.....	173
La ucronía y los fósiles del presente .....	182
CONCLUSIONES .....	193
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	201
Fuentes .....	201
Bibliografía citada .....	203





## AGRADECIMIENTOS

*Agradezco a Marcelo Burello y a Pablo Capanna por sus orientaciones a la hora de dar forma a esta investigación, allá en un ya lejano 2011.*

*Y no puedo dejar de mencionar mi gratitud por los sabios consejos de Adriana Cid, que me ayudaron a redactar la primera parte de este libro, y la esforzada labor de corrección del texto definitivo que hizo Daniela Serber.*





## ✻ PRÓLOGO ✻

por Pablo Capanna

Si pensamos en esa genealogía que enlaza a los argonautas y Odiseo con Colón, los exploradores y las naves espaciales, tendremos que reparar en la atracción que siempre ha ejercido el espacio sobre el imaginario occidental.

Esta fascinación fue la que siempre nos empujó más allá de las fronteras del mundo conocido, en busca del misterio o la trascendencia. La aventura siempre fue más apasionante cuanto más lejano y misterioso era su escenario. Los viajeros nos acicateaban con los misterios del Asia, la exuberante naturaleza africana, el enigma hiperbóreo, el fondo del mar y el centro de la Tierra: allí estaba la aventura.

Quien haya vivido buena parte del siglo pasado recordará el misterio que rodeaba a la Amazonia y la Antártida; hacia 1950 seguían siendo tan remotas como Marte. Hoy solo nos queda por conocer una parte del fondo marino, pero desde nuestras pantallas podemos visitar la Luna y Marte, pasear por la Gran Muralla, y hasta espiar a nuestros vecinos.

Durante un tiempo, visitamos planetas imaginarios, pero hasta el espacio dejó de ser noticia y sus fronteras amenazan con convertirse en destinos turísticos. Eso quizás explique el éxito de Tolkien y sus imitadores, que supieron construir universos ficticios para la aventura.

Todo esto nos lleva a descubrir que el *tiempo* es el último ámbito donde cabe ejercer la fantasía. No se trata de reconstruir el pasado ni de soñar con el futuro, porque, como alguna vez observó J. G. Ballard, “no hay futuro, y el pasado está en la BBC”. Sin embargo, la imaginación todavía puede jugar con el pasado, como supo hacer con el futuro. El último desafío será atreverse a *intervenir* al pasado; de eso se ocupa la *ucronía*.

Así como la utopía no está “en ninguna parte”, la ucronía habita en un tiempo paralelo al de la historia que conocemos. Con diversas

intenciones, los creadores de ucronías nos proponen imaginar presentes alternativos, mejores o peores que el nuestro.

El disparador de la ucronía es el *catacronismo*: eso que la lógica y aun los periodistas llaman *contrafáctico*. Si aquella batalla la hubiese ganado otro, o si la nariz de Cleopatra hubiese sido menos respingada, el mundo sería muy distinto. Como aquel personaje que descubría que siempre había hablado en prosa, reconocemos que hasta en la vida diaria recurrimos a las hipótesis contrafácticas. En las mesas de café se argumenta que otro hubiera sido el partido si hubiese jugado tal o cual jugador, mientras otros disertan sobre cómo estaría el país si las elecciones las hubiese ganado su partido.

La ucronía nació en el siglo XIX, en plena vigencia de la idea del progreso. El filósofo Charles Renouvier se preguntó, sin dejar de pensar que el futuro sería utópico, si hubiera sido posible evitar la violencia y el sufrimiento del pasado, y propuso usar la imaginación para rectificar la historia.

Pero cuando el siglo XX quiso poner en práctica las utopías, a menudo con resultados espantosos, decayó la confianza en el futuro. Los nuevos ucronistas, quizás con la intención de devolvernos la esperanza, nos mostraron que las cosas hubieran podido ser aún peores.

De esta suerte de ficciones especulativas, de sus propósitos y alcances, trata este libro. El eje de la investigación pasa por la peor de las pesadillas políticas del siglo pasado, el nazismo. Hace muy poco, la ominosa presencia del ISIS nos recordó que aberraciones similares pueden volver a producirse en cualquier momento.

La idea ha ejercido cierta atracción morbosa sobre los autores de ucronías. En este libro se pasa revista a casi todos ellos, pero el autor elige detenerse en tres textos ejemplares: *El Sueño de Hierro* de Norman Spinrad, *La conjura contra América* de Philip Roth, y *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick.

La conjunción de dos autores venidos de la ciencia ficción “genérica” con un escritor del *mainstream* era inimaginable unas décadas antes, y da cuenta de los avances de la crítica. El criterio que llevó al autor a elegir esos títulos es más que sagaz, si consideramos que ellos cubren toda la problemática de este género.

*El Sueño de Hierro* de Spinrad es la parodia del delirio paranoico que hubiese podido incubar un Hitler escritor sin vocación política. Se vuelve decididamente inquietante cuando notamos que, de admitir sus premisas, el lector llega a encontrarla no solo justificada sino hasta aceptable.

*La conjura contra América* de Roth escenifica una imaginaria presidencia de Charles Lindberg, que introduce un paréntesis autoritario en la historia de los Estados Unidos, antes de Roosevelt y la guerra mundial. En este caso el autor la usa como marco para acentuar el clima de una historia de por sí realista.

En *El hombre en el castillo*, Philip K. Dick construye otro escenario convincente, donde los Estados Unidos han sido derrotados por Japón

y Alemania. Su momento más irónico se da cuando el personaje central vislumbra la locura del tránsito en una autopista de *nuestro* mundo y cree haberse asomado al infierno.

Para quien anduvo explorando estos territorios cuando estas novelas aún no habían sido escritas, resulta halagüeño comprobar que donde entonces solo había senderos hoy existen rutas, con sus cruces, puentes, señales, peajes y hasta policía caminera. De las escasas semillas de entonces ha brotado una espesa selva académica, en la cual podemos encontrar tanto hojarasca y maleza como bellas floraciones. Lo más loable es que hayan caído los prejuicios que vedaban ocuparse de textos como estos, que hoy merecen un tratamiento esmerado.

Discernir cuál es el sentido de estas ficciones especulativas, más allá de todo lo que puedan despertar en una lectura ingenua, no es una empresa fácil. Solo con la ayuda de un guía tan experto como el autor de este libro es posible acometerla con éxito.



## → LIMINAR ←

*La realidad es aquello que,  
cuando dejas de creer en ella,  
no desaparece.*

Philip K. Dick

Tal vez el mejor engaño del tiempo haya sido la historia. Detrás de su aparente linealidad y de las fuerzas que contiene empujándola hacia el futuro desde un pasado cada vez más arcano, aguarda el azar, agazapado. No nos alcanzaría una enciclopedia borgiana para enumerar todas las posibilidades que encierra, encriptadas como en una semilla, un mero instante. Acaso porque es mendigo dentro de la eternidad, el ahora es menospreciado. La historia moderna, en cambio, goza de un prestigio que algunos de sus profetas fundadores han consolidado. Pero la historia no contiene el tiempo. Es solo, en cierto modo, uno de sus experimentos. Quizás el más importante, pero no el que puede darnos la medida exacta de la realidad. Como todas las cosas que están hechas en el tiempo, convergen en un instante una innumerable cantidad de elementos heterogéneos. Un hecho histórico es, simplemente, la forma en que se produjo una convergencia. Por tanto, todo podría haber sido diferente. Una brisa, un cielo nublado, una gripe, un viajero que mata una mariposa, un proyectil con la pólvora húmeda o un fusible quemado podrían haberlo cambiado todo.

La idea es vertiginosa y, sin embargo, aparentemente, no escaparía de una mera hipótesis fantástica. Los hechos ya sucedieron. No pueden ser ya de otro modo. Pero no debemos descartar este otro aspecto: lo acontecido carga con el peso de lo que no sucedió. Como una sombra, lo no realizado gravita sobre lo real, le da peso, consistencia y forma. Son experimentos que no funcionaron, pero que, por eso mismo, están contenidos por el que sí funcionó.

Tener como objeto de estudio esta sombra de la historia podría parecer un mero entretenimiento ficcional. Pero incluso esa oscuridad puede, paradójicamente, iluminar. La ucronía y la historia contrafáctica constituyen verdaderos modelos de explicación de la historia: modelos *ficcionales* y *no factuales* porque, a través de la ficción, podemos dar

vida a lo que no ha sucedido a partir de esa vieja pregunta “qué hubiera pasado si...”. De este modo, podemos coexistir con lo inexistente, comprendernos desde aquello que pudimos o no pudimos ser, de lo negado o reprimido. No es revisionismo, sino un insinuante experimento ficcional.

Pero el problema es complejo. ¿Cómo lograr que la ficción se transforme en conocimiento? Platón y Tomás Moro ya se toparon con este problema. La utopía, ese reino maravilloso y deliberadamente lejano, definió la arquitectura que entrelaza el ideal político y la ficción. Modelo de explicación ficcional de la sociedad por excelencia, cada época fue dándole una forma específica, a veces, pervirtiéndola y otras, cambiando el espacio por el tiempo. La distopía y la ucronía constituyen los modelos de explicación no históricos de la historia propios del fin de la Modernidad y del siglo XXI, híbridos de tal forma que nos resultaría ya difícil separar sus cambiantes fragmentos.

Este libro trata del tiempo, de cómo viajar en él, de las encrucijadas entre la ficción y la historia, y del Mal y del Bien que anidan en ella. Recorrer el hilo de Ariadna del nazismo es la posibilidad que elegimos para comprender el laberinto del tiempo y sus monstruos.



**➤ PRIMERA PARTE ➤**

**Una arqueología del presente o  
la lógica formal de la ucronía**



## ✻ INTRODUCCIÓN ✻

### El pensamiento utópico como modelo de explicación ficcional de la historia

*Los hombres conocen los hechos presentes.  
Los futuros los conocen los dioses,  
plenos y únicos poseedores de todas las luces.  
De los hechos futuros los sabios perciben  
aquellos que se aproximan. Sus oídos  
a veces en horas de honda meditación  
se conturban. El misterioso rumor  
les llega de los acontecimientos que se aproximan.  
Y atienden a él, piadosos. Mientras, en la calle  
afuera, nada escuchan los pueblos.*

Constantino Kavafis

En el relato “The Ones who walk away from Omelas” (“Los que abandonan Omelas”), la escritora norteamericana Ursula K. Le Guin describe una sociedad perfecta, plena de armonía entre sus estructuras políticas y la vida de sus miembros.<sup>1</sup> Omelas, ciudad también perfecta, esconde, sin embargo, una habitación jamás nombrada por sus habitantes, pero conocida por todos ellos: una habitación tabú, un lugar que debe visitarse una vez en la vida para constituirse en ciudadano. En ella hay un niño (acaso una niña: la desnutrición y la suciedad no permiten saberlo desde la distancia del espectador) que vive encadenado, maltratado y despreciado por esa sociedad perfecta. No ha cometido falta ni delito alguno. Muchos, la mayoría de aquellos que vieron al niño, sufren. Pero, luego, aprenden a aceptar esa oscuridad dentro del mundo luminoso en donde viven y, de algún modo, lo olvidan, o bien convierten ese olvido en felicidad en el presente, como una forma de la memoria pasiva en los actos cotidianos. Para ellos, el futuro exige esa abstracción moral. Si no existiera una presencia del dolor, de la injusticia y del sufrimiento, aun como residuos inconscientes o reprimidos, lo perfecto se autodestruiría por la ausencia de una ética, de una herida permanente en la cultura. Una herida que no debe sanar. Una vida sin heridas es una vida para la muerte.

Estos son los hombres corrientes, los que viven y trabajan para la vida, y se quedan en Omelas para hacerlo. Pero hay otros que abandonan la ciudad, se alejan de la perfección. Hay otros cuya memoria no puede diluirse en lo cotidiano y se hace activa. Es cuando la memoria

---

1. Escrito en 1971, este relato de Ursula Le Guin se constituye en auténtico paradigma de su visión de la utopía. Retomará este problema, de muy diversos modos, a lo largo de toda su obra.

no sirve para recordar o para hacer, sino *para ser*. Estos hombres llevan al niño a costas, sobre los hombros, como un peso inaudito. La imagen del sufrimiento los ha devuelto al mundo y sus caminos: el precio de esta “perfección” es demasiado alto para ellos y eligen partir. A estos hombres, el sufrimiento del niño los ha hecho indigentes. En este caso, la herida es mortal: ha muerto la fe en la sociedad perfecta.

Este relato encierra la fábula básica de la felicidad: todos los hombres desean ser felices, pero hacerlo en sociedad parecería imposible, a menos que nos atrevamos a pagar un precio terrible. Como individuos, tenemos aspiraciones que entran inmediatamente en conflicto con nuestro vecino, nuestro hijo o nuestro hermano. Entonces, el orden político aparece como sustituto orgánico de la felicidad individual. Luego de la violencia y la anarquía, surgen sucesivamente los dioses, la ley y el gobierno. Su consumación es la utopía, el orden perfecto, que requiere (*exige*) desplazar la libertad, domesticarla, hacerla productiva en beneficio de todos. Esto harán, en un significativo abrir y cerrar el Renacimiento, Tomás Moro con *Utopía* (1516) y Tommaso Campanella con *La ciudad del Sol* (1602). Alguien debe pagar el precio del orden. Pero ese precio, que para los primeros utopistas no es significativo, resulta, para los habitantes de Omelas, demasiado alto y deciden partir, alejarse, rechazar la felicidad que ofrece su país utópico.

Hemos elegido este relato, concebido al mejor estilo de las parábolas, a modo de introducción porque condensa de una forma elocuente la luz y la sombra de un país ideal. Solo desde esta ambivalencia gris podemos pensar qué es la utopía, cómo se vuelve un modelo de explicación de la historia, y cuáles son sus demonios, su lado oscuro. Y, acaso, lo fundamental: pese a sus contradicciones, para qué nos sirve pensar la sociedad desde la literatura utópica, desde una posición necesariamente excéntrica e impugnadora. Desde esta perspectiva, es clara la síntesis que nos ofrece la fábula de la dichosa ciudad de Omelas: un relato ficcional (literario) que organiza contenidos semánticos (la felicidad, la culpa, la responsabilidad, el bienestar, la ley, el deber, la independencia ética) para comprender cierta escisión fundamental entre lo social y lo individual, entre lo humano y lo político, entre la cultura (el mundo) y sus relatos. En esta “escisión”, se vuelven comprensibles las contradicciones que genera la propia dinámica de la utopía.

Si esto es así, entonces surgen preguntas inquietantes: ¿cuál es el contenido semántico esencial de toda utopía?, ¿subyace en ella algún elemento invariable?<sup>2</sup> En las ciencias del lenguaje, existe el concepto de *semántica generativa*. Esta no es más que “un proceso análogo al de la sintaxis profunda en el chomskismo ortodoxo, [que generaría] todas las estructuras semánticas posibles” (Ducrot y Todorov, 1998, p. 73). El concepto, explicado por Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov desde una

---

2. La utopía y la distopía constituyen el tema de estudio de un trabajo anterior. Cfr: Del Percio, D. (2015). *Las metamorfosis de Saturno. Transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

perspectiva esencialmente lingüística, en realidad, es transferible a lo narrativo en sí: existen núcleos de significado que generan relatos que se mantienen en el tiempo; cada cultura y cada época construirá un relato diferente a partir de esos núcleos semánticos inalterables. En el caso del relato utópico, es la misma búsqueda de la felicidad la que permanece inalterable, solo se transforman los modos y las formas en que se desarrolla. En el mito de la Edad Dorada o en la ciencia ficción soviética, en Hesíodo o en Stanislav Lem, subyace una misma imagen con la que, luego, cada tiempo y cada sociedad plasmarán su propio ícono. Como es una búsqueda desde el texto, desde una narrativa, se nos hace evidente una primera consecuencia: lo que se busca no puede aprehenderse físicamente (al menos, no de inmediato) y debe recurrirse a la mediación de un relato, en este caso, de un relato de ficción.

A nuestro juicio, esto es así simplemente porque la felicidad (la ambigua imagen central de la utopía) también es un concepto que debe construirse. Y, como tal, es también obra de su forma. De ahí, la necesidad de pensar la utopía sincrónica y diacrónicamente: lo que es en cuanto signo, en cuanto construcción de sentido, y lo que es en cuanto condensación de la historia y de la esperanza (esta última palabra, sobre todo, fatalmente difícil de definir, dada la multiplicidad de los sujetos que creen poseerla). Esta compleja reunión del sentido del ahora con el pasado y el futuro concluye delimitando una serie de posibilidades, de modo que *el ahora* funciona como una suerte de filtro o canal que regula el flujo temporal, entendido como despliegue de la historia hacia su futuro. Estudiar la utopía (además de construir un objeto que es parte de un sistema literario, político, histórico y semántico) es construir un objeto *multitemporal*: nos ofrece la inquietante perspectiva de estudiar no el futuro o el pasado o el presente, sino *el sistema complejo de posibilidades que le dan forma al mundo constantemente, dibujándose y reconfigurándose sin cesar*. Se trata de la reconfiguración del mundo como sistema de relaciones entre los hombres.

El problema de Omelas, como en toda utopía, es el de las contradicciones que genera la búsqueda misma de la felicidad. Estas contradicciones se vuelven distópicas a partir del conocimiento, del darse cuenta del lado oscuro de esta misma búsqueda, del ser capaz de ir más allá de sus tabúes y no poder (o no aceptar) incluir la singularidad del tabú dentro de un proceso colectivo hacia aquello que Immanuel Kant denominaba “ética material” y Aristóteles, “eudemonismo”. Este último término, según José Ferrater Mora, significa

“posesión de un buen demonio”, goce o disfrute de un modo de ser por el cual se alcanza la prosperidad y la felicidad. Se trata de un bien y, por extensión, de una finalidad, por lo que equivaldría a una ética de los bienes y de los fines, es decir, una ética material. No podría haber incompatibilidad entre la felicidad y el bien. Para el anti-eudemonismo, la virtud vale por sí misma, independientemente de la felicidad que puede producir. (2001a, p. 1153).

Pero esta posesión de “un buen demonio”, ¿debe ser individual o colectiva? ¿O pertenece a ambas esferas y debe ser simultánea? ¿En qué medida esta búsqueda se escinde en dos o simplemente se fragmenta entre la sociedad y los individuos que la conforman? En la Edad Media, la *felicitas* no podía prescindir de lo individual, acaso porque el concepto mismo de salvación espiritual implicaba, en primer lugar, al individuo. Era su alma la que se salvaba o condenaba. Según Silvia Magnavacca, “*felicitas* es la posesión del bien como fin último del hombre” (2005, p. 287). Bien último o sumo bien que, por esencia, no es único, salvo si este puede pensarse exclusivamente como en la salvación espiritual. Y aun esta idea es problemática, porque ningún bien es universal. Estamos ante búsquedas en permanente conflicto entre sí: colectivas e individuales. Ya San Agustín, citado también por Magnavacca, observaba que “el rechazo de las inclinaciones y afecciones [individuales] violenta la naturaleza humana” (2005, p. 287). De esta violencia (¿inevitable?), la historia nos da infinitas muestras.

Si la utopía es una de las formas de obtener la felicidad colectiva para los individuos, como en Omelas (digamos, una forma política de la felicidad entendida como *ética material*), la distopía será, de algún modo, la descripción de aquellos espacios que la utopía rechaza o no puede ocupar. O, incluso, el desierto que queda cuando ya no puede creerse en el propio camino que se recorre hacia un futuro aún más incierto. Ursula Le Guin no elige al azar el nombre del país de su cuento. Omelas, palabra en la que es posible rastrear una etimología griega, implica “la presencia de lo oscuro” —de *tò mélan*, sust.: negrura, corteza negra, tinta; y *mélos*, *melaina*, *han*, adj.: negro, oscuro, sombrío; tétrico, triste, funesto, temible (Pabón, 1968, p. 383)—. Esta presencia, ya como afirmación, ya como negación (*Ou-mélas*, Omelas, “ninguna oscuridad”, como en *Ou-topos*, de donde, a su vez, “utopía”, ningún lugar), implica la presencia no superable de lo oscuro en toda realización humana. Porque sucede que la oscuridad es la medida de la luz y se necesitan; incluso intercambian sus roles en una estructura dialógica que, a nuestro juicio y como veremos más adelante, nunca es posible superar ni sintetizar completamente. Esta tonalidad gris que proyectan a la vez la luz y la sombra de una utopía sobre la realidad refleja perfectamente su sentido comparativo, admirablemente destacado por Darko Suvin en sus *Metamorphoses of Science Fiction*:

La Utopía es la construcción verbal de una cuasi-humana comunidad donde las instituciones sociopolíticas, las normas y las relaciones individuales están organizadas de acuerdo con un principio más perfecto que el presente en la comunidad del autor [de la utopía]; esta construcción se basa en un extrañamiento a partir de una hipótesis histórica alternativa. (1979, p. 49; la traducción es nuestra).<sup>3</sup>

3. “*Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect*

Esta definición “comparativa” instala a este tipo de obras en un análisis necesariamente vinculado con la estética de la recepción.<sup>4</sup> El extrañamiento (indispensable para obtener una actitud receptiva crítica) a partir de una hipótesis histórica alternativa (es decir, no vigente pero verosímil) constituye el aspecto más notorio de este empleo deliberado de un modo de construcción del texto que busca implicar al lector en una crítica a la ideología de su tiempo. Según nuestro enfoque, de todos modos, el papel del receptor no es explícito en Suvin, al punto que deberíamos agregar que “ese principio más perfecto de organización” debe ser pensado también desde el mundo contextual de la recepción.

En este juego de espejos, evidentemente la invención de la utopía fue, a su vez, la invención de la distopía, su sombra, su complementario. Mientras más fuerte es el fanatismo por hacer realidad la primera, más intensamente se revela la segunda. No es casual, entonces, la fuerte relación que poseen estos dos conceptos, tanto en su aspecto literario como filosófico y político, con los regímenes totalitarios. De diferentes modos, todos los grandes dictadores del siglo XX y de estos primeros años del XXI (e incluimos dentro del concepto “dictador” incluso a gobernantes de distintas sociedades democráticas en cuanto a su praxis de gobierno) han pretendido construir sus utopías, sus *Omelas*, o, al menos, las han tenido como “referentes”. E, inevitablemente, han construido distopías. Pero de este hecho se desprende otro, en el que se basa nuestro trabajo: tanto el género utópico clásico como sus derivados modernos, la distopía y la ucronía, forman parte del mundo “como hecho concreto”. Su carácter literario y ficcional está presente como dato efectivo en la política y en la historia. Esto se traduce en la inquietante idea de que no podemos prescindir de lo fantástico (o, al menos, de la ficción) cuando nos planteamos el devenir de los hechos históricos. En términos de Paul Ricoeur, el texto es, en sí mismo, una forma de acción y el subgénero que nos ocupa, la base de la acción humana más sublime y mortífera de todas: la concreción del paraíso en la tierra, dar la felicidad a los hombres. El terrible costo de esta acción es el paisaje que nos deja una ambición divina en manos de hombres. El nazismo constituyó, quizás, la forma más abominable de esta búsqueda. Sin embargo, podemos identificar distintos aspectos o modos de lo utópico (tanto desde una concepción política como ficcional) que determinan una particular configuración del mundo, del imaginado como “perfecto” y de aquel “imperfecto” que “lo imagina”:

1. Lo mítico, entendido como tiempo a-histórico o anterior a la historia; es el tiempo en que conviven dioses y hombres y no existen el trabajo o el dolor.

---

*principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis”.*

4. En la novela *Los desposeídos* (1974), también de Ursula Le Guin (una “utopía ambigua”, tal como la define la propia autora), esta concepción comparativa se hace muy clara, ya que la sociedad utópica se encuentra en un satélite que orbita un planeta con una sociedad de carácter distópico.

2. Lo religioso-político, en cuanto tiempo histórico, producto y medio ambiente del hombre político, del miembro de una sociedad religiosa y políticamente organizada; es el tiempo en que los dioses y los hombres se han separado, aunque este divorcio no es definitivo, ya que la presencia de la divinidad continuará operando como modelo, destino y sentido último de lo humano; es el tiempo del hombre hacedor y destructor. La Modernidad es producto de este tiempo.
3. Lo nihilista, la sociedad de los hombres sin presencia de lo sagrado, que se encuentra ante el desafío de construir a partir de esa ausencia irrevocable.

Tres visiones de un problema común: la fundación de un poder que, como tal, se haga cargo del destino del mundo, pero no de sus consecuencias.

Un abordaje formal del discurso utópico resulta imprescindible para poder establecer una metodología de análisis centrada, ante todo, en su estructura semántica y en las formas de su recepción. Esto implica elaborar un modelo analítico que no dependa de las circunstancias específicamente históricas o políticas de su enunciación. De hecho, nuestro modelo es aplicable tanto a formas míticas como la Edad Dorada, como a formas históricas propias de la Modernidad, entre las cuales encontraremos la utopía propiamente dicha (Moro, por ejemplo) y la multiplicidad, muchas veces confusa, de sus derivados. Esto es posible en cuanto el relato utópico es, esencialmente, una ficción que implica un contraste entre dos o más mundos, uno de los cuales es mostrado como modelo (no importa si positiva o negativamente). Es decir, la utopía es una ficción comparativa basada en la mostración (o sea, descripción) de las *posibilidades ya contenidas o presentes* en la historia dentro de un marco de enunciación específico. *La forma en que esta enunciación es enunciada y, especialmente, las formas en las que es recepcionada le otorgarán, luego, su carácter específico.* Estas posibilidades encriptadas se despliegan de manera diferente en la recepción según se trate de un país ideal, de una ciudad infernal o de una ucronía, de un tiempo otro. Sin embargo, el motor que mueve a los tres es esencialmente idéntico. Más allá de sus similitudes formales, todo discurso utópico o ucrónico no hace sino confrontarnos con la sombra de los relatos de la historia. Solo cambian el espacio, el tiempo y nuestra forma de convivir con mundos inexistentes que, sin embargo, están allí, esperándonos.





## Pensar desde lo contrafáctico

### Por qué la utopía

El pensamiento utópico es el fruto de un tiempo de indigencia metafísica: la Modernidad, tempranamente inaugurada, entre otros, por Tomás Moro y Nicolás Maquiavelo, cara y cruz de la literatura política de su tiempo. Esta carencia ha hecho de la utopía literaria una forma precaria de protegernos ante la imprevisibilidad del mundo y de la historia, y un resguardo y una advertencia ante el pragmatismo extremo. Un remedio o, tal vez, un antídoto esencialmente ficcional que, no obstante, operaría sobre la historia y la política concretas de manera, algunas (pocas) veces, decisiva, pero siempre necesaria. Pero, aun siendo, sobre todo, un género literario, no podremos analizarla como una obra de ficción común y debemos pensar en esta “indigencia” que la define y la justifica como una fantasía interrogadora ante la realidad de sus contemporáneos, primero, y de sus lectores de otros tiempos, después. Esta condición surge de comprender que la historia misma habita dentro del pensamiento utópico, incluso aquella “historia que no ha sucedido”, pero que era posible que sucediera. Esto es lo que llamamos “ucronía”, la utopía en el tiempo, el “qué hubiera pasado si...” ante las vacilaciones de la historia y de los hombres. Y, muchas veces, aun más en la posmodernidad, esta estructura hipotética deviene en imagen siniestra, en “el peor de los mundos posibles”, en utopía negativa, en distopía.

Una forma de esta ficción implica lo ominoso en su forma más vívida dentro de la historia: el nazismo. Como una suerte de pesadilla histórica, que paradójicamente permite que no olvidemos las heridas que ha dejado abiertas, *Soñar el Demonio*, soñar el nazismo y sus recurrentes metamorfosis, imaginarlo en sus “utopías” o habitando nuestro mismo presente, es llevar a cabo un ejercicio histórico e, implícitamente, ético y moral. Varios autores de la segunda mitad del siglo XX han pensado desde la ficción utópica este fenómeno político que poco o nada tendría que ver con lo que comúnmente entendemos por utopía, al menos, en sentido moriano. De este modo, la literatura se impregna de historia sin invadirla para mostrarnos el sentido último de la política, esto es, del

gobierno sobre la *polis*, sobre los múltiples individuos diversos en una cultura que componen la unidad de un pueblo. La ficción —y la ficción utópica en particular— nos permite practicar una dialéctica sin resolución definitiva entre un profetizar desde la literatura y un actuar dentro de la política en una *sin rumbo* de la historia esencialmente humano. La utopía es una de las formas que adoptará esta profecía, mientras que la ideología será su soporte, la base de su fe. La acción sucede entre ellas buscando una síntesis, el abrigo para esta indigencia. El camino será reconfigurado constantemente por esta dialéctica, por esta acción que *hace camino al andar*.

¿Qué es el nazismo, entonces? ¿Fue pensado como “utopía”, como una ideología o una filosofía, como mera cadena de acciones improvisadas e instintivas? O bien: ¿qué implica *soñar lo político desde lo literario*, pensar ese futuro, construirlo ficcional e históricamente? Y, sobre todo, soñar un demonio: el del nazismo. Desde aquel punto crucial —para la inmensa mayoría de sus contemporáneos, indudablemente insignificante, pero, visto desde hoy, abrumador—, en que un ex cabo austríaco, sobreviviente a duras penas de un ataque con gas en el frente ruso, pintor fracasado, espía del ejército que busca insertarse en el partido de los trabajadores alemanes, pronunció un discurso en una cervecería ante un modesto auditorio, los fantasmas de este demonio no han dejado de propagarse. Pensar cómo nacen estos fantasmas y, más aún, cómo perviven más allá (o, incluso, independientemente) de quienes les han dado vida por primera vez, requiere que elaboremos un largo camino teórico.

¿Por qué la ucronía? ¿Por qué estudiar lo que podría haber sucedido, pero no sucedió, y aplicarlo al nazismo? ¿Y por qué la utopía y la distopía, insertadas en ella? En primer lugar, porque el nazismo *subsiste encriptado* como una posibilidad de la historia. Si Hitler no hubiese existido, ¿algo o alguien habría dado a luz una *criatura* similar? ¿Se trata de la obra esencial de un hombre o, más bien, de una suerte de *presencia inmanente* en la cultura de la Europa Moderna? ¿Cómo sería el mundo hoy si ese hombre no hubiese existido políticamente, pero si esa presencia inmanente hubiese continuado mutando? O, a la inversa, ¿cómo continuaría esa mutación si ese hombre hubiese vencido? Preguntas que, obviamente, no pueden responderse de manera categórica. Pero podemos soñar respuestas a, digamos, esas pesadillas y resguardarnos a nosotros y a nuestro tiempo.

Por esto, si bien existen innumerables trabajos sobre los géneros utópicos, que incluyen la ucronía, notamos rápidamente que gran parte de ellos fueron elaborados desde focalizaciones políticas e ideológicas que, implícitamente, fuerzan una apropiación del término “utopía”. Más que un género o un tipo específico de discurso, la utopía es vista como un instrumento de realización política y se tiende a confundir (y, frecuentemente, olvidar) su carácter literario y ficcional. De hecho, encontraremos en repetidas oportunidades que obras de utopistas famosos, como Tomás Moro o H. G. Wells, serán leídas más política que literariamente, incurriendo, en ocasiones, en profundos y graves anacronismos al evaluar

concepciones clásicas desde una visión contemporánea. Tal problema en la recepción actual de la utopía, la distopía o la ucronía debe resolverse para que podamos comprender un hecho básico: el carácter utópico de un texto deviene esencialmente de las condiciones de su recepción, de lo que *necesita una época de ese texto*, con todas las implicancias históricas y sociales que esta recepción conlleva. Por tanto, considerar la utopía como un discurso enmarcado dentro de un proceso dinámico de desarrollo social es pensar, además, la propia identidad de la sociedad dentro de la cual ese discurso es enunciado y recibido. Reducir este proceso a una lectura política o histórica sin prestar atención a sus aspectos ficcionales y literarios, es limitar las múltiples ramificaciones que la idea de una sociedad o mundo ideal proyecta en el espíritu de los hombres, ya que lo que llamamos "discurso utópico" responde a un tipo formal universal de discurso, más propio (aunque no exclusivo) del *fantasy*. Es decir, todo aquello que implica *un mundo otro*, habitado no por los hombres, sino por *la narración de sus posibilidades en el tiempo*.

En consecuencia, estaríamos en condiciones de aplicar un mismo instrumento básico de análisis para textos tan diversos entre sí como las ciudades fantásticas descritas por utopistas clásicos como Moro, Charles Fourier o Campanella, o como, desde una concepción más heterodoxa y original, *la novela hitleriana* de Norman Spinrad, con su multiplicidad de construcciones utópicas y distópicas superpuestas en una singular ucronía, o el nazismo triunfante de Philip Dick (una pavorosa *discronía*, una *ucronía distópica*) o el ejercicio histórico-ficcional que devela el pensamiento nazi y antisemita larvado dentro de los propios EE.UU., según Philip Roth. Tres posibilidades del hombre que, en rigor, encierran tres formas de su libertad, su indigencia y su identidad: la *palabra creadora* como forma de *acceso a una visión* que nos muestre un camino hacia la superación de los siempre vitales *conflictos de la historia*. Este encuentro solo se da en la ficción cuando es usada como instrumento de la verdad, aunque más no sea de lo que un individuo en particular considera *su verdad*.

Esta lectura nos acerca a una concepción de por sí compleja y abierta de lo utópico, en general, y de la ucronía, en particular, ya que los consideraremos no como textos, sino como un sistema de expresiones de ideas utópicas, fundamental pero no excluyentemente ficcionales, y a sus relaciones transformadoras con la historia y la política, como el producto de la dinámica del propio sistema abierto que ellas conforman. Este planteo implica necesariamente un trabajo interdisciplinario, ya que debemos incorporar áreas de las ciencias sociales aparentemente disímiles entre sí como la literatura, la historia, la sociología y la política, cada una de ellas caracterizada por un marco epistemológico específico. Como en todo sistema abierto, lo esencial es la convergencia de todos sus elementos.

Por tanto, en primer lugar, planteamos que el carácter utópico, distópico o ucrónico de un texto deviene esencialmente de las condiciones de su recepción, dado su carácter histórico. Esta recepción debe pensarse

como una construcción dinámica de mundos dentro de un universo sobre la cual gravita la misma concepción de la realidad. En rigor, una concepción específica sobre la utopía o el mismo carácter utópico de un texto conlleva diferentes formas de pensar la realidad. La recepción de ese texto tiene la capacidad de alterar, de transformar mediante una acción, nuestra concepción de la historia.

En segundo lugar, proponemos que el concepto mismo de lo utópico encierra un origen metafísico y que el así llamado *género de la utopía* responde a la necesidad histórica y existencial de establecer una suerte de predicción o incluso de conferirle un sentido a la historia ante la ausencia de una metafísica que dé proyección y que actúe como *telos* o destino último de todo proceso de construcción de mundos, y que se transforme, así, en horizonte de lo real o, al menos, de lo posible.

Finalmente, en tercer término, consideramos que tanto la distopía como la ucronía constituyen formas últimas del desarrollo de la utopía en la modernidad tardía, que, luego, se propagaron de manera fragmentaria y altamente compleja en la posmodernidad. Y, como tales, pueden aplicarse al estudio de las distintas posibilidades no realizadas de la historia, que nos ayudarían a explicar la forma en que, en cuanto relato, sí se ha realizado, y cuánto de lo no sucedido *existe o pervive* oculto detrás de este relato.

Hay un sinnúmero de obras con estas características, pero, dentro de ese amplio y heterogéneo universo, podríamos detectar tres modelos de esta variante específicamente histórica de la utopía a partir de tres novelas que consideramos paradigmáticas de la ucronía:

- *The Iron Dream (El sueño de hierro)*, de Norman Spinrad (1972);
- *The Plot Against America (La conjura contra América)*, de Philip Roth (2004);
- *The Man in the High Castle (El hombre en el castillo)*, de Philip K. Dick (1962).

En *The Iron Dream*, la ucronía adopta lo que podríamos llamar *la base mítica* del nazismo, sus fundamentos simbólicos, como eje de articulación entre la historia, la ficción y los distintos presentes implicados (básica, pero no exclusivamente, el de la enunciación y el del enunciado). *The Plot Against America*, por el contrario, refleja muy poco de ese universo simbólico y se concentra, fundamentalmente, en el universo del ciudadano común y, en particular, del estadounidense de origen judío, articulando la ucronía a partir de distintas lecturas de la historia y de cómo estas lecturas han contribuido a construir la autobiografía del narrador, en especial, focalizado en la figura de un niño. *The Man in the High Castle*, en cambio, establece una curiosa e inquietante focalización metafísica: el estatus de la realidad es lo que aparece impugnado en la novela y el nazismo es descrito como una suerte de “mal elemental” que impregna y codifica esa realidad.

De este modo, a través del género de la ucronía, adquirimos tres horizontes de posibilidades del nazismo: lo mítico, lo histórico y lo metafísico; y el ordenamiento que hemos dado al análisis de las obras

que conforman el *corpus* sigue esta pauta, no cronológica, sino interna y progresiva. Interdependientes entre sí, no obstante, cada novela privilegiará uno de estos horizontes de posibilidades en particular, por lo que el desarrollo de nuestro análisis buscará mostrar el modo en que cada una despliega su mundo ficcional y la forma en que el horizonte de ese mundo se articula con cada obra tratada. Horizonte que revela la singular intemperie en la que aún vivimos.

## La arquitectura del tiempo

La historia se despliega en el tiempo. Y el tiempo pasa... ¿Es lícito preguntarse a qué velocidad? ¿Y hacia dónde? El sentido de la historia (y de lo que podríamos llamar el “tiempo lineal”) parecería no existir sin un horizonte final. Esto es, darle un *sentido*, trazar una *ruta hipotética*, construir un polo que actúe atrayendo el sentido de los acontecimientos. Dicha finalidad no es más que la síntesis de una dialéctica Caos-Orden, cuyo otro aspecto es la ambivalencia Historia-Eternidad.

Pero debemos distinguir ante todo el fin en el sentido de finalidad, del fin en cuanto a extremo, límite último del tiempo. La simple idea de que el mundo actual, el fáctico, tenga un final implica construir un “mundo posible”, un “cómo” de ese final. Este final, en la medida en que coincida con un *telos* o finalidad específica, puede dar sentido a la historia que atravesamos, a ese mundo que se está construyendo y que aún no ha llegado al extremo fatal de su existencia. Según Malcolm Bull: “Es posible crear una tipología formal de las filosofías de la historia determinando si son teleológicas o escatológicas y, en caso de que sean ambas cosas, si coinciden el *telos* y el término” (Bull, 1998, p. 13).

El mismo autor articula sociológicamente ambas ideas de *telos* y extinción, conformando una múltiple y complementaria concepción del tiempo y de la finalidad del mundo. De esta articulación, surgen cuatro categorías de pensamiento: el religioso elevado, el secular elevado, el religioso popular y el secular popular (Bull, 1998, p. 13). Cada una de estas concepciones podría asociarse perfectamente con una idea utópica de “tiempo o país ideal” (orden), posterior o “revelación” de una distopía anterior (Caos). La diferencia básica reside en qué conjunto de individuos implica y en qué escala espaciotemporal se despliega:

- Religioso popular: el premio y el castigo por las acciones cometidas, la idea de pecado y redención; la preocupación por el destino después de la muerte; el *Milenarismo* en su forma más primaria (advertencias sobre el fin del mundo, por ejemplo, acompañadas de una vida “superior” en donde no le faltará nada al hombre) suelen vincularse con esta visión, que hoy en día tiene como sus mejores exponentes a los llamados “pastores mediáticos”.
- Secular popular: la *Abundantia*, el país de Jauja o La Cuaña, esencialmente, la satisfacción de las necesidades materiales.

- Religioso elevado: la Revelación y el camino del hombre como parte de un proyecto que lo trasciende; el *Milenarismo* en sus formas más complejas, en cuanto asume la *Historia* como parte de un proyecto que la supera, integrándola. Para un creyente de la época del *Apocalipsis de Daniel* (texto judío del S. VIII), del *Apocalipsis de Pedro* (apócrifo del S. II) o del mucho más conocido *Apocalipsis* de San Juan (S.I), el sentido se encuentra precisamente *detrás* de la catástrofe.
- Secular elevado: la *Historia* y su aspecto práctico, la *Política*, representadas en la dualidad complementaria Utopía-Ideología; esto es, la humanidad pensada en su conjunto, con un *telos* no solo material, sino intelectual (el conocimiento, el dominio sobre la materia, etc.).

En rigor, para una visión religioso-profética de la historia, no es imprescindible que el mundo tenga un *telos* determinado, o al menos, que ese *telos* sea conocido por el hombre. Tanto en uno como en otro caso, está presente y actuando, atrayendo la historia humana desde otro plano de existencia. No ocurre lo mismo con las teorías no religiosas, seculares, que pueden prescindir perfectamente de la idea apocalíptica, pero requieren de un *telos* específico (Bull, 1998, p. 14).

Observemos que esta “construcción ideológica” determina la finalidad, pero no el final, la concreción efectiva de dicha finalidad buscada. Esto llevó a que los pensadores seculares se focalizaran en un nuevo concepto de “futuro” que implicaba una preocupación por el desarrollo y el sentido de la historia, pero descartando la idea de su fin. Estos conceptos de final y de finalidad hacen a la esencia de lo religioso elevado y de lo secular elevado, ya que comparten una idea o principio básico: el final concreto o la finalidad específica de la historia del hombre se alcanzará dentro de un tiempo incalculable, determinado por Dios (en un caso) o por la misma dinámica de la historia (en el otro). En todo caso, nunca es inminente. La indeterminación humana del final o de la finalidad de la historia humana funciona como una suerte de *vector* que permite ver el momento presente (o el próximo cercano) como un eslabón o escala intermedia y necesaria hacia ese destino que, en ambos casos, admite el adjetivo “utópico” a través de un presente “distópico”. No obstante, la visión religiosa elevada se aproximaría a la de “milenarismo”, es decir, mesianismo, mientras que solo la secular implicaría la idea de una “utopía” en sentido estricto. Sin embargo, el mesianismo y la utopía muchas veces concluirán fundiéndose entre sí, o bien la utopía se desintegrará por “cansancio histórico”, al permanecer siempre allá lejos del presente. En uno y otro caso, por imposición totalitaria o por agotamiento, la utopía devendrá distopía y terminará por asimilarse con el tiempo que la creó. En otras palabras, el Orden concluirá confundiendo con el Caos.

Si el destino final es incierto o fatal, signado por el Caos y el vacío que dejó una finalidad ya incomprensible, y la velocidad de nuestro viaje se acelera sin cesar, surge un nuevo interrogante. ¿Sobre qué dimensión puede medirse ese “movimiento inmóvil” que implica el tiempo? No hay instrumento que pueda hacerlo. El reloj, la máquina que definió la

Modernidad y la Revolución Industrial,<sup>5</sup> auténtico talismán del progreso, no hace más que simplificar el concepto al trazar una analogía con el espacio, ya sea en un cuadrante dividido en doce partes (el cosmos en la palma de la mano), ya en una serie numérica destinada a repetirse y que imita a una curva que se cierra sobre ella misma.

Este tiempo denunciado por Henri Bergson es el que impide que veamos su verdadero paisaje, en donde coexisten el pasado como memoria y el futuro como imaginación (poblado de destinos inciertos), unidos en un presente puntual que, mientras transcurre, huye de lo posible para convertirse en recuerdo. La tentación de viajar por este paisaje tan singular y buscar su horizonte final puede volverse (casi) irresistible, en especial cuando el presente aparece jaqueado por una crisis. Sin embargo, subyace un problema central: ¿el viaje debe ser a través del tiempo o a través de la historia?

El mecanismo fluido del tiempo se asemeja a una gotera sobre la piedra, a la que va erosionando sin pausa, como si el futuro fuera una masa que atravesar y el pasado, arcilla destinada a dispersarse. La historia, en cambio, implica construir un cántaro con esa arcilla para que allí conservemos la idea de futuro. Lo posible y la memoria no dependen, entonces, de la greda ni del fuego, sino de su forma. No hay un límite concreto para la cantidad de sus formas posibles. Lo importante es que sea capaz de contener. Así, todo viaje en el tiempo, desde el del hombre que ve pasar la vida desde una ventana o el historiador que encuentra un documento para verificar la fecha de un acontecimiento, hasta el del héroe de H.G. Wells en su máquina o un personaje histórico que revive en una ucronía, opera con la misma materia. Solo cambian las manos que le dan una forma.

La fantasía del viaje en el tiempo es un subproducto de la Modernidad, un imaginario específico que nace de la encrucijada entre el fin del modelo lineal y estable de la física de Newton y el nacimiento de la teoría de la relatividad y de la mecánica cuántica en las primeras décadas del siglo XX. Este cambio de paradigmas no es solo científico, sino esencialmente filosófico y, en especial, literario. En efecto, el viaje es la antítesis de lo inmutable y, así como el espacio se transforma mientras es atravesado (es decir, mientras es vivido), el tiempo, si efectivamente puede ser recorrido por viajeros, puede mostrar paisajes cambiantes y contradictorios que el simple devenir no revela.

Estos aspectos se observan en la literatura, a la que muchas veces la filosofía y la misma física recurren para explicar o, incluso, comprender sus propias teorías. No debemos limitarnos solo a la especulación científica, ya que no es menor el impacto de este tipo de narraciones en la filosofía de corte más social o político. El viaje en el tiempo, muy popular en la

---

5. Lewis Mumford, autor de interesantes textos sobre la utopía, le otorga al reloj esta importancia (2009, pp. 26-35). Considero la idea de Mumford reveladora. No es la producción industrial lo que define la Modernidad, sino la construcción del futuro con la medida del presente. Este proceso profano requiere arrebatarle el tiempo a lo sagrado. El reloj es un talismán profano.

ciencia ficción occidental (H.G. Wells, Robert Heinlein, Ray Bradbury, H.P. Lovecraft, incluso Jorge Luis Borges, por no citar la infinidad de obras cinematográficas y de la novela gráfica e infanto-juvenil que lo toman como tema), es prácticamente inexistente en la literatura soviética, que, en compensación, es muy rica en viajes espaciales. En esta distinción subyace un problema en esencia político: el materialismo dialéctico marxista es, en términos de la física, profundamente newtoniano: en él, el tiempo es inalterable y, en cierto modo, dominado y encapsulado por la historia. Existen pocas excepciones a este “silencio soviético” sobre el tiempo, que, en general, recurren no a un “viaje” estrictamente hablando, sino a una “suspensión del presente”, por hibernación u otros procedimientos. En esa línea, acaso el texto más paradigmático sea el del escritor ucraniano Vladimir Savchenko, quien publica, en 1956, el relato “El despertar del profesor Bern”, en el cual un científico decide hibernar durante varias generaciones y, al despertar, inevitablemente encuentra un mundo que ha hecho realidad la utopía socialista. Sin embargo, el mismo autor publicará, en 1986 (es decir, en pleno “deshielo cultural” de la era Gorbachov), el relato “Fantasma del tiempo”, en el que desarrolla el tema del viaje temporal.

Las razones de esta incomodidad que algunas ideologías pueden tener con esta temática resultan muy reveladoras, puesto que enfrenta a sus receptores con paradojas o, al menos, con una visión alternativa de la propia época. Esta, a veces, implica incluso una paradoja identitaria, que, a menudo, puede resultar políticamente molesta. Por tanto, podríamos plantearnos que, así como la literatura de viajes propone una peripecia metafísica a partir del encuentro con la otredad, la esencia del viaje temporal es “obtener una paradoja” que pone en entredicho no solo la concepción de la realidad, sino la misma identidad del viajero, no para enriquecerlo, mas para fragmentarlo (aunque bien podría resultar de esta fragmentación una identidad recuperada). El modo en que esa paradoja es construida nos permitiría distinguir diferentes tipos de viaje, en los que indagaremos a partir de otros tantos relatos.

## Conceptos básicos del viaje temporal

Así como un viaje ordinario implica un mínimo conocimiento de la geografía del lugar por atravesar (desiertos, montañas, lagos), de las vías de comunicación (ferrocarriles, carreteras, hoteles, aeropuertos, etc.) y una espacialización efectivamente antibergsoniana del tiempo (tabla de horarios de trenes, combinaciones, carreteras perfectamente numeradas y medidas en su extensión, mapas, etc.), internarnos en el viaje temporal implica que debemos hacerlo imaginando un cosmos específico que requiere de una dimensión adicional, de modo de poder visualizar el tiempo en lugar de solo experimentarlo. Esto implica, de hecho, que, *a priori*, las herramientas narrativas comunes podrían resultar insuficientes.



Una primera distinción, tan necesaria como inevitable, si pretendemos viajar sin sobresaltos, es la que puede establecerse entre universo dinámico y universo estático; o bien, básicamente, entre las concepciones de Heráclito y Parménides (Torrengo, 2011, p. 5). El universo dinámico se caracteriza por ser abierto, complejo, indeterminado, siempre cambiante. Nuestra percepción del tiempo en él equivale a poseer un "sismógrafo" del tiempo, un instrumento que pueda dar cuenta de los cambios en su fisonomía y, por tanto, capaz de captarlo como algo que está actuando sobre el cosmos, transformándolo. El universo estático, por el contrario, es cerrado, simple, determinado. Lo percibimos como una cartografía del tiempo, como algo que describe la superficie invariable del cosmos. Nuestra intuición hace que pensemos el tiempo desde una cosmovisión más bien estática, como una sucesión, un fluir constante y regular en la misma dirección y en el mismo sentido, siguiendo un "mapa". Este "preconcepto", presente en la recepción de todo texto sobre el viaje en el tiempo o incluso de la ucronía, constituye, en definitiva, la "causa" de las paradojas del tiempo. En efecto, si viéramos al tiempo como un "volumen" dentro del cual existen deslizamientos y sismos, sobre el que podemos trazar rutas en cualquier dirección, no tendríamos la misma percepción "paradojal" propia de la recepción de este singular tipo de viaje.<sup>6</sup>

Precisamente por esta ambivalencia de visiones estática y dinámica, una primera distinción para evitar algunas paradojas del viaje temporal es la del tiempo "personal" del viajero y la del tiempo "público" de aquellos que permanecen en el presente (donde se inició el viaje). Y, agregaríamos, también al "otro público", aquel que ve llegar al viajero, en donde concluye el viaje (Torrengo, 2011, p. vii). En efecto, para el viajero del tiempo, él y su máquina se trasladarían "físicamente" de un tiempo a otro, como quien cambia de escenario; pero, para sus contemporáneos, él literalmente "desaparece", deja de existir, mientras que, para los espectadores del tiempo de destino, el viajero "surge de la nada". En ambos casos, el viaje en el tiempo convierte al hombre en un fantasma. Este efecto no es solo en cuanto a la recepción. En rigor, nos cuestiona el ser. O, más precisamente, el *Dasein*. Ante este tipo de viaje, ¿qué significaría el "ser ahí"?

Puede ayudarnos a comprender este dilema la propuesta del filósofo italiano Giuliano Torrengo, quien describe dos tipos de determinación temporal: las tensionales y las atensionales (Torrengo, 2011, p. 6). Las atensionales implican una suerte de referencia "relativa" a partir de un punto de referencia, también él, cambiante: nuestros adverbios de tiempo constituyen la forma lingüística de esta (in)determinación temporal, fijada a partir de un deíctico que se encuentra en el propio enunciador: *hoy, ahora, mañana, ayer, en este momento*. Las tensionales, en cambio, proponen efectivamente que los acontecimientos en el tiempo conforman una suerte de *tensó* entre sí. Esta tensión puede ser a nivel

---

6. Mataix Loma hace una breve reseña de las paradojas vinculadas con el viaje temporal (Mataix-Loma, 1999, pp. 177-187).

de causa-efecto o anterioridad-posterioridad (las guerras napoleónicas sucedieron después “y a causa” de la revolución francesa), con lo cual conforma un nodo en el tiempo y en la historia independientemente de la posición del observador. O bien una referencia “aparentemente absoluta” a partir de un sistema tomado como patrón (la independencia argentina fue el martes 9 de julio de 1816 en el calendario gregoriano, pero sucedió el martes 13 Cha’bân de 1231 en el calendario islámico).

Esta distinción entre tensional y atensional, según Torrenco, tiene su correlato con la que hemos expuesto antes, filosóficamente aún más compleja: la estática y la dinámica (2011, pp. 6-8). La visión dinámica (de evidente inspiración heraclética) implica que somos una especie de “espectadores del tiempo” que fluye continuamente a nuestro alrededor. La “teoría A del tiempo”, derivada de esta visión dinámica, sostiene que las relaciones tensionales determinan los eventos independientemente de nuestro modo de representación (Wahlberg, 2013). El punto de vista estático (Parménides) sostiene por el contrario que la realidad carece de aspectos tensionales, puesto que nuestra experiencia ordinaria sugeriría lo contrario. Los eventos no pertenecen al pasado o al presente de modo “independiente” de nuestra posición dentro del orden temporal. La así llamada “teoría B del tiempo” es un caso particular de teoría estática, que considera el pasado y el presente como perspectivas de nuestro modo de representar la realidad, sobre la que podríamos operar con prolepsis, elisiones, amplificaciones, analepsis, transformando el tiempo en *durée*. Desde un punto de vista narratológico, dependerían de una focalización y, con cierta laxitud, podríamos decir que también de una particular “narrativización” que podemos hacer de ella. No obstante, esta lógica no niega la realidad de un orden y una dirección temporal. Una forma más radical de teoría estática, el “idealismo del tiempo”, plantea que incluso el orden y la dirección temporal, desde una perspectiva atensional, no pueden ser atribuidas a la realidad sin una actividad ordenadora de la mente. Esta idea es central en pensadores como Immanuel Kant, John McTaggart y Kurt Gödel (Torrenco, 2011, pp. 13-20).

Las visiones estática y dinámica implican diferentes formas del viaje en el tiempo, pero, según Torrenco (2011), la comparación entre ambas perspectivas parecería sugerir que los viajes en el tiempo se limitarían precisamente a una forma débil de la teoría estática, a la teoría B del tiempo. Es un interrogante abierto, pero, no obstante, podemos en efecto pensar narrativamente la teoría B, cosa que nos resulta más compleja desde las otras teorías. Es decir, una narrativa requiere de un plano de significación “constante” desde el cual “enunciar” esa narrativa. La teoría B, estática, habilita pensar desde esta lógica. Pero estos planos, ¿de qué naturaleza son? ¿Es el tiempo algo efectivamente uniforme? Parece que no y existen distintas teorías al respecto.

En este sentido, Torrenco (2011) y Wahlberg (2013), desde la filosofía y desde la física, proponen diferentes modos de comprender la elusiva esencia del flujo temporal:

- El *presentismo*, por ejemplo, sostiene que solo los objetos y eventos presentes existen (del mismo modo que la literatura solo existe en tiempo presente, es el texto lo que está en el pasado y, teóricamente, continuará en el futuro). La realidad es una *summa* de acontecimientos presentes. El influjo heracletiano sobre esta teoría es notorio. Desde esta focalización, el viaje en el tiempo es un recorrer “presentes”, senderos que unen instantes (e interconectan la/s realidad/es), como una suerte de sucesión de elipsis y amplificaciones.
- El *incrementismo* incluye el pasado como parte de la realidad, un pasado (y una realidad) que se incrementan sin cesar. El viaje en el tiempo implicaría un recorrido a través de ese pasado desde “un presente”. El vivir sería un proceso de “acumulación” de tiempo, una serie indefinida de analepsis, de recuerdos, de *flashbacks*.
- El *erosionismo*, por el contrario, sostiene que solo el futuro y el presente existen, y la vida no sería otra cosa que una “erosión” sobre ese futuro, cuya realidad contendría todas las posibilidades del tiempo. La realidad “se consume” en lugar de ser acumulada. Por tanto, vivir no sería otra cosa que un proceso de “descapitalización” de la vida.
- La teoría del “*presente reflector*” (*spotlight*) implica que el movimiento del tiempo constituye una suerte de corrimiento de la propiedad del “ser presente” de un instante al otro, como un reflector en movimiento que ilumina sucesivamente escenas diferentes.
- El *presentismo gradual* considera a los tres “tiempos” como reales, pero al presente, con un cierto grado superior de existencia, como aquel que es experimentable “en acto”.
- Por último, el *futurismo* implicaría infinitas encrucijadas que permitirían determinar algunos de los caminos posibles de recorrer desde el presente hacia el futuro. Es un progresivo proceso de determinación que erosiona sin cesar la masa de las posibilidades y de la “fuga” de lo real hacia el pasado (y la memoria).

De esto surge la siguiente pregunta: ¿es la imaginación una dimensión externa (y superior) al tiempo? ¿O es una mera facultad de la psique, que nos permite “jugar” con la memoria, descomponiéndola, proyectándola y rearmándola? Imposible desarrollar estas preguntas aquí (ya no resolverlas, puesto que las consideramos irresolubles), pero podemos trazar líneas para pensar el problema. Y conjeturar que la imaginación hace que el presente no sea inmutable, sino siempre “promesa” de posibilidad. Al constituirse como “potencia del pensamiento”, la imaginación “construye” el tiempo futuro y el pasado, ensamblándolos como en una moviola o, para emplear una metáfora más propia de nuestra época, como en una consola de efectos especiales. Esto nos lleva a una idea sumamente interesante: la literatura es, de por sí, una forma del “viaje en el tiempo”, por lo que pensar este tipo de viajes desde la literatura implicaría una curiosa potenciación del efecto que estos provocan: el viajero en sí y su narración como una doble y solidaria experiencia de viaje.

**Vista parcial del contenido del libro.**

Para obtener el libro completo en formato electrónico puede adquirirlo en:

[www.amazon.com](http://www.amazon.com)  
[www.bibliotechnia.com](http://www.bibliotechnia.com)  
[www.interebook.com](http://www.interebook.com)  
[www.e-libro.net](http://www.e-libro.net)

**MIÑO y DÁVILA**  
♦ E D I T O R E S ♦