



Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 9 | Issue 1

Article 7

Notas sobre Borges, utopía y ciencia ficción para una relectura de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

Alberto del Pozo
Rhodes College, delpozoa@rhodes.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

del Pozo, Alberto (2022) "Notas sobre Borges, utopía y ciencia ficción para una relectura de
“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, " *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía /
Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 9 : Iss. 1 , Article 7.
Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol9/iss1/7>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial
4.0 License](#).

Este artículo intenta aproximar e intentar rearticular la relación entre tres conceptos generales, “Borges”, “ciencia ficción” y “utopía”, que además son enormemente complejos tomados cada uno en sí. El problema para el investigador que intenta comprender las relaciones que establecen entre sí estos conceptos no radica en la falta de apoyos bibliográficos, sino en la dispersión a lo largo de los años de debates y propuestas que podrían haber sido más nítidas si se hubieran refractado unas en otras e iluminado mutuamente. Así que empezaremos por explicar a qué nos referimos exactamente con cada uno de estos términos (“Borges”, “ciencia ficción”, “utopía”) cuando entra en relación con cualquiera de los otros dos, de tal manera que podamos acotar discusiones específicas que han ido apareciendo en torno a ellos, antes de intentar una síntesis de los tres.

Borges y la ciencia ficción: versiones populares y académicas.

Comencemos por los dos primeros, “ciencia ficción” y “Borges”. La ciencia ficción latinoamericana, y la crítica sobre la misma, goza hoy de una envidiable salud, y más aún si la comparamos con otros subgéneros de lo que habitualmente se denomina cultura popular o de masas. Las referencias a Borges en relación a la historia de su desarrollo son frecuentes. Digo “en relación” y no “dentro de” deliberadamente, porque aunque no es extraño ver la presencia conjunta en innumerables textos (que van desde lo periodístico o lo literario, a lo meramente divulgativo) de Borges y la ciencia ficción, al mirar esos textos con detalle, vemos que normalmente estamos ante una aproximación de tipo mercantilista, que se da sobre todo en el ámbito anglosajón, y en la que se intenta mostrar a Borges como a un escritor popular, más vendible ante un público joven. Brown (473-4) y también Córdoba (16) lo han señalado al estudiar cómo las editoriales anglosajonas tienden a asociar a Borges con escritores como Dick o Gibson¹. Una anécdota curiosa, a este respecto fue lo ocurrido en los *Retro-Hugo Awards* (premios a posteriori que se otorgan 75 años más tarde a grandes textos que fueron obviados en su momento) correspondientes a 1941, en su categoría de “short-story”. Allí se coló nada más y nada menos que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y lo más gracioso del caso no fue su inclusión, sino que en la votación final fue derrotado por “Robbie”, de Isaac Asimov.

Ésta es la variante popular de la aproximación entre “Borges” y la “ciencia ficción”. La variante académica de la misma, en cambio, ha tendido a asignarle al escritor argentino la calidad de precursor de tal o cual escritor de ciencia ficción posterior, ya sea Paz Soldán, Lem, etc... Los estudios de Brown, Cano, Córdoba, Kurlas-Arlet, o Haywood-Ferreira, por nombrar sólo algunos, dejan constancia de ello. Su intención general, como muchos reconocen, sería la de elevar el emergente mundo de la ciencia ficción latinoamericana dentro del canon literario, o más modestamente, del canon de la ciencia ficción en general, ya que Borges es posiblemente el escritor central del canon en lengua española y, como tal, vuelve oro lo que con él se toca, ya sea la milonga, el

policial, o el truco. Quizá el caso más claro de este proceso sea el de Luis Cano en su artículo de la *Revista Iberoamericana* (2017), que ha analizado la presencia de Borges ya no como influencia literaria, sino incluso como personaje, dentro de la ciencia ficción de los 70 en adelante.

Pero lo que se echa a faltar en todo ese grupo de aproximaciones -con la excepción de la de Antonio Córdoba-, precisamente, es lo que a mi juicio debería ser el centro de la misma y el planteamiento directo de la cuestión: ¿practicó Borges la ciencia ficción o no? Cuestión que a su vez automáticamente provoca toda una batería de preguntas, muchas de ellas difíciles de contestar, y que conllevan un esfuerzo de lectura y reflexión considerable: ¿qué queremos decir exactamente con “ciencia ficción”? ¿De qué Borges, o de qué textos de Borges, estamos hablando exactamente cuando nos planteamos esa pertenencia? ¿Qué barreras lingüísticas, culturales y geográficas implica? ¿Qué sentido tendría plantearse dicha pertenencia ahora, en 2021, si es que tiene alguno? Córdoba, es su libro *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina* (publicado para 2011) ya apuntaba claramente que el autor argentino “bordeó continuamente el territorio de la ciencia ficción”; y, sin embargo, “solo produjo un cuento que se pueda encuadrar sin la más mínima discusión en ese territorio.” Se refiere Córdoba a “Utopía de un hombre que está cansado”; pero pasa a matizar en una nota al pie que “Al menos otro cuento de Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” puede afiliarse a la ciencia ficción, pero solamente tras un atento análisis y sin cerrar nunca la discusión sobre el género al que pertenece” (17). Así, lo primero es emprender el intento teórico de replantear qué es la “ciencia ficción” dentro del “canon internacional” (54) y para Latinoamérica misma (53 y siguientes). La propuesta del autor, que ya había adelantado en la introducción de su libro, y que por el momento podemos reducir a la fórmula de que la ciencia ficción cabe en la suma de “extrañamiento + intertextualidad”, o, por repetir su propia expresión, “la literatura de lo maravilloso que surge de las bibliotecas y no de los laboratorios” (45), rehaciendo así la tesis clásica de Darko Suvin, crítico absolutamente central y fundacional dentro de la teoría anglosajona sobre el género, de que la ciencia ficción es la literatura del “extrañamiento cognitivo” (15-27).

Además del intento de Córdoba, que se acerca a Borges tratando de conciliar la teoría “anglosajona”² de la ciencia ficción y la crítica literaria latinoamericana clásica, hay otro anterior intento serio de comprender las relaciones entre Borges y el género, y es el texto *Borges y la ciencia ficción* de Carlos Abraham (publicado por primera vez en 2005), que pese a presentarse como un estudio no académico, tiene un valor importante. Como bien ha señalado también Kurlat-Ares, este libro es la referencia “de las conexiones entre Borges y la ciencia ficción” (25), y también Córdoba, que hace referencias a este texto (47), afirma que Abraham nos presenta a un Borges que entra en contacto con la ciencia ficción en la década de los 30 e intenta, por motivos de canonicidad, disimular el efecto que tuvieron en él obras de ciencia ficción -especialmente las que tratan sobre la invención de nuevos planetas- como las de

C.S. Lewis (*Out of the Silent Planet*) o, sobre todo, Olaf Stapledon (*Last and First Men, Star Maker*), entre muchos otros. Es decir, aunque el texto de Abraham sigue analizando relaciones intertextuales, invierte el flujo en el que normalmente son elaboradas; y además añade a esto el hecho de señalar que se da en Borges una cierta estrategia de ocultación por parte del autor de esas influencias en pro de otras de mayor postín, como las del Huxley de *Brave New World* o, incluso, y con eso pasaríamos al concepto de utopía, la de Thomas More.

Esta conexión entre Lewis, Stapledon y Borges, es rastreada también por el autor no sólo en el Borges más narrativo, sino como receptor y reseñista en *El Hogar* (ver, por ejemplo, sus opiniones recogidas en *Textos cautivos* sobre Olaf Stapledon, 197 y 201). Abraham concluye que Borges -y también Bioy Casares- tienen en mente el proyecto de la “consciente asimilación de la ciencia ficción a la literatura fantástica” (124) y por tanto sus incursiones en el género y hasta sus reparos, totalmente comunes por lo demás, con respecto al mismo - el “gigantismo” de Stapledon o Lang (132-3), o “el aire de divulgación científica” (134)- no fueron suficientes para detenerlos. Abraham entiende que las marcas de la influencia de la ciencia ficción en Borges se esconden detrás de textos “utópicos” que sí son canónicos, y que por tanto le son útiles para constituirse como dominante dentro del circuito de las letras de la época. Eso nos lleva a plantearnos, sin embargo, si esa conexión entre Borges y la utopía no había sido ya previamente rastreada, lo cual es el caso. Pero primero habría que pensar sobre qué base el concepto de utopía y el de ciencia ficción entran en relación.

Utopía y ciencia ficción: marxismo frente a posmodernismo.

El problema básico de las relaciones entre “utopía” y “ciencia ficción” dentro de la teoría anglosajona, y añadiéndole lo ya apuntado por la latinoamericana (Abraham, Córdoba), puede ser dividido en dos grandes vertientes: 1) El de los pensadores y críticos cercanos al marxismo (como Suvin, Jameson o Freedman), que claramente dominan el campo en inglés, y en la obra de los cuales la utopía como género es absolutamente central para explicar el surgimiento moderno de la ciencia ficción, y 2) El de los críticos anglosajones y escritores que han optado por una variante posmoderna, y tratan el corpus de la ciencia ficción como un “megatexto”, donde los diferentes subgéneros asimilados, entre ellos la utopía, son reconocidos pero asimilados en un todo que los domina, y reducidos a tropos que se invocan y se reescriben constantemente. Además, a la vertiente anglosajona del segundo grupo hay que añadir, por un lado, que esta idea de la “ciencia ficción como megatexto” enlaza perfectamente con una tendencia general de los pensadores de la ya vieja posmodernidad a transformar las narraciones emancipadoras en una red de textos que, en última instancia, remite sólo a sí misma; y por el otro, a toda esta serie de latinoamericanistas, como Córdoba, que encuentra en el paso de la centralidad de la utopía y lo “cognitivo” a la centralidad del “megatexto”, “la

biblioteca”, o “el archivo” un hueco por el que introducir el ángulo de la ciencia ficción latinoamericana dentro del debate; ya que, resumiendo al mínimo su argumento, en ausencia de hegemonía científico-tecnológica por el contexto del que surgen, los escritores latinoamericanos no tenían otra opción que proponer una “ciencia ficción” basada en las posibilidades de combinación textual: y Borges representaría la mejor y más clara de las enunciaciones de tal proceso.

El problema de los pensadores del primer grupo, que son claramente pensadores de corte marxista, es que tienden a ignorar cualquier canon que no sea el de lengua inglesa, con la excepción ocasional del soviético, por razones ideológicas obvias, y accidentalmente del polaco, porque Stanislaw Lem es junto con Dick el escritor que ocupa indiscutiblemente el centro del canon de la ciencia ficción a nivel mundial (pero no olvidemos que toda su obra está traducida al inglés). Por supuesto, el canon latinoamericano no es una excepción dentro de ese olvido general, aunque pensadores como Csicsery-Ronay - volveremos en adelante sobre su aportación particular- hayan hecho después un esfuerzo por recuperar o incorporar éste y otros cánones regionales. De tal manera que las brillantes ideas sobre el género de estos autores nunca acaban de contrastarse del todo con la producción latinoamericana, ni con Borges en particular, y por el camino perdemos lo que podría haber resultado intelectualmente de dicho contacto.

El problema de los pensadores del segundo grupo es diferente y más complejo. Primero, que heredan del primer grupo una definición de la ciencia ficción que rechina profundamente con su proyecto intelectual, la ya mencionada del “extrañamiento cognitivo” de Suvin. Partiendo de ella, el término “extrañamiento” no molesta, porque permite relacionar la ciencia ficción con lo fantástico y otras formas literarias -algo particularmente útil para los latinoamericanistas, claro, que encuentran aquí un filón-; pero sí hay problemas graves con el término “cognitivo”, que de hecho ya era un poco confuso en Suvin, que se ha visto sometido a revisiones como la de Freedman³ (17-23), y que en estos críticos pasa a ser considerado simplemente como un equivalente de lo “científico-tecnológico”: referencia que debe por tanto ser borrada (para los latinoamericanistas) ya que su presencia desbarataría el argumento entero, por falta de una tecnología latinoamericana de vanguardia.

Pero no hay que olvidar que, incluso en el primer Suvin de *Metamorphoses of Science Fiction*, lo “cognitivo” es mucho más complejo que su mera reducción a lo “tecnológico” y de hecho aparece directamente vinculado al género de la utopía. Apuntaba Suvin que:

The various forms and subgenres of SF could then be checked for their relationships to other literary genres, to each other, and to various sciences. For example, the utopias are -whatever else they may be- clearly sociological fictions or social-science-fiction, whereas modern SF is analogous to modern polycentric cosmology, uniting time and space in Einsteinian worlds with different but covariant dimensions and time scales. Significant modern SF, with deeper and more lasting

sources of enjoyment, also presupposes more complex and wider cognitions: it discusses primarily the political, psychological, and anthropological *use and effect of knowledge, of philosophy of science, and the becoming of failure of new realities as a result of it.* (27)

En segundo término, hay otro problema igual de grave, y es que estos críticos quedan completamente subsumidos dentro del paradigma posmoderno, con lo cual se crea una paradoja interesante. Por un lado, los escritores latinoamericanos, condenados parece a perpetuidad a entrar en el juego de las similitudes y las diferencias con sus pares españoles o anglosajones, serían por un lado los pioneros del posmodernismo para lo que toca a la ciencia ficción (repetimos: la comprensión de la misma como un megatexto donde sus diversos tópicos se van hilvanando y rehaciendo a sí mismos a través del tiempo y las diferentes obras que lo componen), y por tanto, serían los que de hecho inspirarían a sus pares anglosajones a superar una concepción de la ciencia ficción atada a lo “cognitivo” (en su faceta restringida), verbigracia Samuel Delany o Daniel Broderick. Sin embargo, ese mismo empuje, al identificarse la literatura posmoderna con las sociedades tecnológicamente más avanzadas, choca con la percepción de una lista infinita de latinoamericanistas que no aceptan la denominación de “posmoderno” para lo que toca a los escritores latinoamericanos, y a Borges en concreto. En el caso específico del escritor argentino, recordemos el artículo de Raúl Bueno al respecto, que resume perfectamente la cuestión y este debate. Parafraseando a Bueno, partiendo de “La lotería en Babilonia”, que Borges anticipe el posmodernismo no significa que se identifique con él; y por lo tanto, extendiendo su argumento, hay una contradicción de base en entender la ciencia ficción latinoamericana, como pionera de la idea de “megatexto” sin ver las críticas al mismo que el propio Borges generó en torno a los tópicos mismos del posmodernismo.

Esta idea de Bueno, por cerrar el círculo, permite de hecho relacionar a todo este grupo de latinoamericanistas, que se resisten a vincular sin mayor problema lo latinoamericano con lo posmoderno, con los pensadores marxistas que trabajan con la literatura en inglés del primer grupo (Jameson es de hecho el crítico más sobresaliente de las nociones propagadas por *La condición postmoderna* de Lyotard). Lo cual en última instancia obliga a aparcar el megatexto y replantearse el valor y la presencia de la utopía dentro de la práctica de la ciencia ficción en Latinoamérica. Aquí es donde el debate sobre Borges y la utopía se vuelve crucial.

Borges y la utopía: totalitarismos, distopías y sentidos amplios del concepto.

Como ocurría en el caso de la ciencia ficción, existe ya un cierto debate académico sobre el concepto de utopía en la obra del escritor argentino, que por tanto puede ayudarnos a centrar aquí los asuntos básicos de la relación entre la

misma y este aspecto de la realidad misterioso y cambiante al que nos referimos normalmente con el concepto de “utopía”. Como nos recuerda acertadamente Freedman (62-5), sería prudente empezar por distinguir al menos tres tipos diferentes de significados asociados al término. El primero, el más sencillo empíricamente, es el de la utopía como género del discurso, de Thomas More en adelante, pero con todas sus complejidades y ambigüedades que son innumerables (empezando por su carácter “literario”). El segundo, el sentido político-económico, con el que Marx y Engels se referían a los anteriores socialistas “utópicos”, a los que básicamente acusaban de carecer de una explicación para explicar el tránsito entre las sociedades desde las que escribían, a los entornos utópicos descritos en sus obras, y de ahí la ventaja del materialismo histórico sobre esas visiones. (No por casualidad, en el neoliberalismo dominante en nuestros tiempos ha sido transferido el carácter “utópico”, en el sentido extraordinariamente vulgar de “irrealizable” o “inexistente”, a la obra de Marx y Engels: algo que en sentido estricto no tiene ninguna lógica. Puede ser peor: muchas veces el adjetivo de “utópico” se extiende aún más, y se construye como sinónimo de cualquier cambio social o alternativa al orden existente). El tercero es el sentido “hermenéutico”, que Freedman vincula a la Escuela de Frankfurt y más claramente, al Ernst Bloch de *El principio esperanza*: para Bloch, en la visión de Freedman, es una forma de “leer” la cultura y la historia -sus diferentes artefactos- buscando prefiguraciones de una sociedad comunista futura. Dado el carácter político “conservador” que normalmente se atribuye a la obra de Borges, conviene recordar que Freedman nos avisa de que adoptar esta idea de utopía nos permite replantearnos “many [texts] that on the surface may not seem particularly progressive” (64).

Hay un cuarto sentido de utopía que surge de su relación con el proceso colonizador. O si se prefiere, un sentido restringido de entender el primero de los sentidos mencionados, el de la utopía como género literario, en el que Freedman no insiste especialmente (algo lamentablemente demasiado frecuente en los críticos anglosajones⁴) pero que también ha tenido un eco importante en los estudios sobre Borges. Recordemos que *Utopía* de More aparece por primera vez en Latín en 1516, y que su relación al “descubrimiento” de América es incuestionable. Para Rama, el impulso utópico es clave en la colonización de América, y las primeras páginas de *La ciudad letrada* son todavía hoy la mejor expresión de esta idea. El deseo de escribir al otro, y de escribir el espacio del otro, no se puede separar de la historia de Latinoamérica, y por tanto tampoco de su literatura. De tal forma que Córdoba, en su estudio sobre la ciencia ficción de la región, acaba postulando si no se trata de una forma de reescritura del pasado colonial, o de “alegorización en clave histórica” (42) que el autor toma de Gardini y puede aplicarse a todo el resto de escritores, a todo el canon de la ciencia ficción latinoamericana.

Por supuesto, sólo el primer sentido y el tercero de los comentados por Freedman nos interesan aquí, ya que el segundo -los socialistas utópicos- es mucho más restringido, históricamente hablando, y del cuarto ya se ha ocupado

ampliamente Córdoba en su libro. El tercer sentido, me temo, está casi sin desarrollar, ya que ha existido desde siempre una tensión clara entre la figura de Borges y el marxismo: las visiones marxistas de la obra de Borges normalmente lo tratan como un *corpus* con el que hay que luchar, o como un pensador idealista más (véase, por ejemplo, la dureza a este respecto del estudio *Jorge Luis Borges and his Predecessors*, de Malcolm Read) y este gesto a la Bloch de tratar de reivindicar la fuerza progresista oculta tras una capa de aparente conservadurismo tiende a difuminarse hasta desaparecer⁵.

Con respecto al primer sentido de utopía, el de género de la literatura o el discurso, debemos distinguir entre la relación del mismo con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Utopía de un hombre que está cansado”, por un lado, y las esporádicas reflexiones del propio Borges sobre el género, por otro. Para ambos, resulta indispensable revisar con cuidado el artículo de Irby “Borges and the idea of Utopia” (que asombrosamente data de 1971: ni siquiera se había publicado *El libro de arena*), ya que ha servido de base para numerosas reflexiones posteriores sobre el tema en cuestión. Comienza Irby enfatizando la cuestión de la extrañeza del género que practica Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, al que le reconoce muchos niveles diferentes de significación, pero que se articula formalmente en dos niveles: “one being that of the narrator’s own involvement with the events he relates, and the other (contained within the first) being that of the description and chronicle of Tlön itself” (413). La estructura del relato de Borges va alternando los dos niveles. Se abre y se cierra con el primer nivel, pero el segundo nivel, que ocupa el centro de la narración, la descripción parcial de un mundo totalmente imaginario, acaba invadiendo el primero, el nivel del relato personal: de tal manera que al final ya no sabemos exactamente cuál domina, ni siquiera cuál es cuál) esos dos niveles se parecen mucho -sería el punto implícito de Irby aquí, a mi entender- a los niveles clásicos de la forma utópica “inventada” por More en el siglo XVI: un primer “libro” en el que se narra el encuentro con Hythloday con el autor, y que introduce el segundo “libro”, en el que se exponen las características de la región de Utopía.

Un poco antes de esto, Irby se refería a otro aspecto formal fundamental del texto, y es la supuesta postdata de 1947 (que no es tal) con la que se cierra el nivel “personal” del texto, y que no viene de *Utopía*, sino que es una proyección de lo narrado en el texto hacia el futuro (y hacia el pasado también: de hecho es una genealogía del surgimiento de la enciclopedia fantástica) absolutamente clásica dentro de la ciencia ficción. Es decir, en los comentarios de Irby no sólo vemos las relaciones entre el género y el cuento de Borges, sino que si nos fijamos en sus detalles, se empiezan a articular allí también las relaciones entre ambas formas de escritura⁶.

Pero aparquemos este punto por ahora, ya que lo retomaremos más adelante, y continuemos con las relaciones entre *Utopía* y “Tlön” en sentido estricto. Además de otros puntos de contacto más obvios, como son la invención geográfica (Uqbar/Utopia) o la constante creación de nuevas palabras (Hythloday, Utopia/las lenguas de Tlön), el siguiente punto fundamental que

hace Irby es que el mundo descrito en el segundo nivel, Tlön, coincide con el de More en el sentido de que en ambos “thought and reality are one” (413). En More, porque de acuerdo a Irby, “Utopias represent a convergence of reason and reality and are presumably objects of desire” (413). Y en el relato de Borges, coinciden literalmente, ya que el idealismo de Tlön es extremo y se va de la idea a la cosa misma, proceso que acaba por invadir el mundo del narrador. Irby concluye de ese idealismo extremo que todo el relato es, en ausencia del dios de Berkeley que garantice la coherencia del mismo, “a nightmare, an anti-utopia” (414), y que su flexibilidad lingüística y creatividad inicial cede ante un “inflexible totalitarian order” (419) que penetra en el mundo al final del relato y que obliga al narrador a asumir su propia endeble posición, su “sacrificio” personal ante ese mundo (418).

Como el propio título indica, Clark (1995) recuperará esta misma idea de pesadilla o utopía negativa en su artículo “Idealism and Dystopia in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”” (1995). Pero antes de entrar en su propuesta, permítasenos recordar que Irby, además de sentar las bases para una lectura utópica del texto, aunque sea ciego a su conexión con la ciencia ficción, además es capaz de conectar el contenido utópico de la descripción de Tlön a tres proyectos intelectuales de Borges anteriores a la escritura del cuento: el primero, el ultraísta, cuya idea del lenguaje es claramente visible en el texto (414-6); el tercero, las conexiones temáticas de la obra al mito de *El hombre que será presidente* (416-7); y el segundo, el más modesto pero el más importante, vincula la idea sobre el género de la Utopía a la literatura fantástica (416) rescatando un prólogo de Borges a *La estatua casera*, libro de cuentos de Bioy Casares anterior al famoso y archicitado prólogo a *La invención de Morel*. En ese prólogo, nos explica Irby, Borges, para enfatizar la originalidad de Bioy, niega la existencia de una literatura fantástica que sólo está hecha de fragmentos, y una de las razones que arguye es que las Utopías, por ejemplo, no son parte de ella, ya que son o sátiras o sermones, pero todas ellas carecen de una descripción minuciosa de un país imaginario, de su enciclopedia (416); es decir, un texto que sea neutral, que vaya más allá de la ideología de los géneros que normalmente la dominan.

El punto (además de porque la mención directa a la enciclopedia nos lleva directamente a Tlön) enlaza claramente con las opiniones de Borges sobre la obra de Olaf Stapledon, y en parte, también al C.S. Lewis de *Out of the Silent Planet*, ambas publicadas en *El Hogar*; ya que como argüía Abraham -que por cierto, recoge también la misma cita sobre el género de la utopía de *La estatua casera* que comentaba Irby- en su libro *Borges y la ciencia ficción*, el autor argentino usa el argumento contrario para valorar positivamente *Last and First Men* de Stapledon (63-4): que se trata de una imaginación pura, no mediada por, como lo denomina el narrador de “Tlön”, “lo doctrinal o lo paródico” (20): es decir, el sermón o la sátira, la ideología en definitiva. Es decir, que Irby y también Abraham están encontrando el fundamento para un contraste entre los conceptos de ‘utopía’ y ‘ciencia ficción’ en Borges, aunque el argentino se refiera a ella como parte de la “literatura fantástica”. Resumiendo, en el corpus

de las ideas de Borges sobre la literatura, el primer término, utopía (de More en adelante) sería un género ideologizado, mientras que el segundo, esta extraña “literatura fantástica” que describe planetas o historias minuciosamente y al parecer sin propósito (cifrado claramente en la obra de Stapledon, y que a posteriori será llamado “ciencia ficción”) parte claramente de la utopía, pero se libera, en el proceso, de la carga ideológica del primero.

Al poner juntas las dos ideas de Irby que hemos expuesto aquí sobre la presencia de la utopía en “Tlön”, que Abraham está de alguna forma reescribiendo también en su texto, vemos la paradoja con toda claridad: ¿cómo puede Borges escribir un texto que es una “utopía negativa” y al mismo tiempo afirmar que la visión de Borges sobre la utopía de la que parte el cuento entero radica en quitarle al género su parte doctrinaria? Como decíamos antes, Clark afina aún más el sentido político de “Tlön” que ya insinuaba Irby al final de su artículo, cuando enfatiza el que para él es el punto clave de todo el relato, la mención como de pasada del narrador del relato a las ideologías totalitarias dominantes de finales de los años 30: “Casi inmediatamente, la realidad cedió más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden -el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo- para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön...?” (39). Es decir, todo el cuento sería una larga manera de enfatizar el carácter “idealista” ya presente en el mundo antes de la invasión de Tlön, una larga metáfora ya no ideológica sino directamente política: Borges frente a los totalitarismos. Clark repite la idea, en una cita que merecería un amplio comentario: “The Nazi and Bolshevik triumphs in the 1930s and 1940s demonstrate only too badly that planet Earth does not need a Tlön to captivate us or to induce the spread of dangerous Hegelian and Marxist concepts: we are doing very well, thank you, all by ourselves!” (78)

La aproximación de Borges a la utopía, en la visión de Clark y en la implícita de Irby, al menos al comparar su idea de la utopía como género con lo escrito en Tlön, nos llevaría a la paradoja de que Borges aboga por una concepción “fantástica” de la misma, liberada de su intención doctrinal, con el curioso propósito de volver de cabeza a ella, de forma sutil pero brutal, y filosóficamente muy vulgar (el materialismo histórico y el nazismo no tienen, obviamente, la misma base “idealista”) en las últimas páginas de su relato. ¿En qué sentido hemos de resolver esta contradicción íntima entre el Borges escritor de cuentos y el Borges ensayista/prologuista?

Borges, utopía y ciencia ficción: la caja negra de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.”

Hasta ahora nos hemos dedicado a señalar las tensiones, las confluencias y también las paradojas que surgían al separar los tres términos que nos ocupan por binomios y ver cómo se iban relacionando entre ellos. Hemos hallado problemas en las definiciones de los conceptos mismos, problemas de categorización de los textos, y también problemas en la interacción entre ellos.

Pero a la postre, lo que parecía imponerse era una lectura de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, y por extensión, de toda la obra de Borges, que hace confluír la ciencia ficción con el “megatexto” y por tanto con el posmodernismo (Córdoba) y la utopía con lo distópico (Irby, Clark). En principio ambos conceptos, el de “posmoderno” y el de “antiutópico” deberían encajar perfectamente el uno con el otro, algo que Jameson por supuesto ha sido constante en señalar (xi-ii). Sin embargo, y aquí está la clave de todo, la historia que está imaginando Borges en Tlön, como decía Irby, parece enfrentarnos a la idea de un mundo que solo remite a sí mismo, que ha perdido todo referente: es decir, la antiutopía que al parecer denuncian las últimas páginas del relato se parece demasiado al concepto de megatexto mismo, un ente de textos cerrado sobre sí mismo y que sólo remite hacia su propio ser. Levine, ya en 1977, comprendió el problema y por eso enunció una problemática respuesta a Irby (y al posterior Clark) en la que, oponiéndole el concepto foucaultiano del texto de Borges como “heterotopia” (un espacio otro que contenga características positivas y negativas), trataba de desviar la atención de la posibilidad final del texto -que la autora sin embargo no vacilaba en calificar como “aterradora”(430)- hacia la idea de que tanto la prosa de Borges como la de Bioy tendían a mitigar el carácter negativo de lo enunciado exponiendo constantemente su propio carácter como textos, como artefactos, etc... consiguiendo así “negar su negación” (431).

Este tipo de lecturas olvidan el hecho de que Borges no sólo hace la crónica de cómo una especie de furia enciclopédica textual idealista se instala primero en el mundo y después lo devora, sino que también traza su genealogía específica, a saber: cómo esa fuerza ha aparecido históricamente y se ha desarrollado. La palabra “históricamente” es aquí fundamental: Borges no está trazando una ontología en su texto, sobre todo está contando (de una manera deliberadamente oscura) la historia de una formación ideológica que se volverá, al final del texto, y más allá del texto, dominante.

Lo que necesitamos entonces es una síntesis de las relaciones entre ciencia ficción y utopía, sumadas a la particular idiosincrasia borgesiana, que vaya más allá (sin ignorarlas) de las nociones de distopía o heterotopía. Y de hecho, una imagen de dicha síntesis está ya por lo menos esquemáticamente enunciada en “Notes on Mutopia”, la suerte de emulación de las “Tesis de la filosofía de la Historia” de Benjamin -para lo que toca al concepto de utopía en su relación a la ciencia ficción- que escribió en 1997 Istvan Csicsery-Ronay⁷. En este texto, afirmaba que Borges era el escritor “whose work contains the black box where utopia becomes SF, and viceversa”. Esta metáfora de la “caja negra” resulta extraordinariamente sugestiva, primero porque no abundan reflexiones de calado de teóricos en inglés sobre escritores latinoamericanos, especialmente alguna que les dé un papel tan relevante en el desarrollo y relaciones de ambos géneros; pero sobre todo, o más aún, porque la idea de que la “caja negra” es la imagen que mejor explica las relaciones entre utopía y ciencia ficción en el relato que nos ocupa. ¿Qué nos aporta de valioso entonces esta metáfora? ⁸

Csicsery-Ronay no se refiere a las cajas negras de los aviones que se recuperan después de un gran desastre –que también sería interesante, por cierto, y que enlazaría con la idea de distopía–, sino a un elemento de la teoría de sistemas que normalmente se entiende como un punto ciego donde solo vemos entradas y salidas de datos, pero no lo que ocurre en el interior. Esta opacidad y capacidad de transformación es la clave para entender el texto de Borges, porque lo que “entra” en el texto como proyecto utópico, “sale”, justo al final del relato, proyectado hacia el futuro como distopía, pero el texto es las dos cosas a la vez, la historia de un proyecto utópico y sus mutaciones en el espacio y el tiempo, y también una catástrofe de corte distópico, pues lo que empieza como el proyecto de una enciclopedia de un país (después, un mundo) imaginario acaba devorando al mundo real.

Es decir: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es una suerte de utopía/distopía historizada, y por eso, estructuralmente, toma elementos tanto de la *Utopía* de More como de las distopías modernas que tuvo como referencia, como *Brave New World*. Es como si “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se constituyera como si fuera la caja negra, o el eslabón perdido, que conectara ambas formas de la literatura inglesa. ¿Pero qué elementos son esos? Desde el punto de vista formal, Borges se aproxima a la *Utopía* de More porque su texto imita claramente la clásica separación del texto de More en un Libro I y un Libro II. Y al mismo tiempo, en la distópica parte final del texto, se centra en introducir marcas culturales explícitas de la cultura que está intentando poner en crisis, una operación que sería imposible en los textos distópicos clásicos del momento, que tienden a ocultarlos.

Empecemos por lo primero, la temporalización del género de la *Utopía*. Recordemos que el Libro I de *Utopía* describía el azaroso encuentro entre More y Hythloday, mientras que el Libro II se concentraba en la narración directa del último sobre las características y formas de vida del país descrito por el ambiguo viajero. De modo similar, en el texto de Borges una serie de anécdotas enlazadas (semiautobiográficas, pues Borges nunca termina de identificarse totalmente con su personaje, cosa que sí hace en otros relatos posteriores como “El Aleph” o “El Zahir”) imitan al Libro I y ponen la base para que el contenido de una enciclopedia fantástica pueda ser descrito más adelante, en el centro mismo del relato. Sin embargo, aparece al final una parte nueva, la coda (que toma forma de postdata) para explicar las consecuencias posteriores del “descubrimiento”⁹, así como para la explicación del origen del mismo, algo que sí excede las posibilidades de la forma creada por More, y nos lleva claramente a la ciencia ficción, a la distopía. En esta parte final del relato, lo que está haciendo Borges es hacer algo que More no podía ni siquiera concebir: introducir el tiempo en la forma de la *Utopía*. Esa forma no tenía en cuenta la faceta temporal del relato, ni necesitaba hacerlo, porque los desplazamientos en el tiempo eran en ella meros desplazamientos en el espacio, geográficos: Utopía e Inglaterra comparten un mismo tiempo.

Del mismo modo, la inclusión de esa proyección final hacia el futuro (y también hacia el pasado, ya que en ella se narra el origen de la enciclopedia

fantástica) que se efectúa en la conclusión del texto es claramente una imitación de los desplazamientos hacia el futuro cercano con los que arrancan las clásicas novelas distópicas del siglo XX como *Nosotros* de Zamyatin o *Brave New World* de Huxley. Como decimos, esa proyección permite “temporalizar la *Utopía*” desplazándola respecto de nuestro presente, lo cual permite el efecto de comparación presente-futuro arquetípico de estas narraciones. De nuevo el trabajo de Freedman nos ayuda aquí, y el de Diana Palardy, que se ha ocupado recientemente de las distopías peninsulares. Palardy, citando a Moreno, define primero la distopía como la “visión negativa de una sociedad ficticia basada en la hiperbolización de los problemas culturales de nuestra sociedad” (7). Y Freedman profundiza en esta idea cuando afirma que

...the great negative utopias of modern literature –*We* (1921), *Brave New World*, *1984* (1949) – are drained of much of their power if we attempt to read them not as complexly critical estrangements of certain actual tendencies in Soviet Union and Anglo-American society, but instead as factual futurology, rating Zamyatin, Huxley and Orwell as though they were contestants in a guessing game (a habit of reading that is unfortunately encouraged by the final title of the work that Orwell during composition designated *The Last Man in Europe*). (55)

Tanto la estrategia de la “hiperbolización” como el “estrangement” crítico (que sí alude directamente a la teoría clásica de la ciencia ficción definida por Suvin como la búsqueda del “cognitive estrangement” (15-27)) se imbrican en una sola realidad compleja que habría que pensar con cuidado: una dialéctica presente-futuro, que sobredetermina cualquier lectura o interpretación que queramos hacer de los textos culturales distópicos¹⁰. Esto enlazaría con las ideas de Irby y Clark ya comentadas en este trabajo, pero con una diferencia que a la postre será fundamental. Recordemos que para Irby el texto era una distopía, y que para Clark, el final de “Tlön...” era una denuncia del comunismo y del nazismo. Sin embargo, una relectura atenta de este final demuestra que esto implica una contradicción profunda con muchas de las decisiones tomadas por el propio texto, especialmente con las espaciales (que remiten, además de Argentina, a Inglaterra y a Estados Unidos) porque el origen de la enciclopedia ilusoria es claramente anglosajón. Una relectura atenta del texto resulta aquí conveniente, más aún teniendo en cuenta que el relato es desde el principio y hasta el final, un caos temporal total y absoluto, lleno de cortes bruscos, transiciones extrañas, proyecciones hacia el pasado y el futuro, y motivos que se superponen o dialogan de forma ambigua con otras capas o motivos, como los *hrönir*. Si los críticos de More han elucubrado infinitamente sobre las ambiguas relaciones entre el Libro I y el libro II de *Utopía*, ¿qué no podríamos decir de este texto? Clark, no por casualidad, acumula denominaciones curiosas para tratar de referirse a la ordenación del texto. Dice que es desde el principio “inconsistente”. Que combina una suerte de policial perezoso -por las transiciones bruscas, se entiende- con la búsqueda de un país, un planeta. Y

finalmente la califica, atendiendo a la postdata, de apocalíptica y de suerte de invasión alienígena (75).

Todas ellas son falsas, sobre todo la idea de búsqueda o investigación, de la que Borges parece estar haciendo mofa constantemente. En el relato, las cosas aparecen de pronto sin que nadie las busque ni las espere, se descubren como por casualidad (“Herbert Ashe murió de la rotura de un aneurisma. Días antes, había recibido del Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro en octavo mayor. Ashe lo dejó en el bar, donde -meses después- lo encontré”, 19), o de forma ambigua y totalmente irónica (“Hasta hoy se discute si ese descubrimiento [los 40 volúmenes] fue casual o si lo permitieron los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*”, 38). O, aún mejor, se saben ya desde antes, o se proyectan como ya hemos dicho hacia el futuro (“lo demás está en la memoria (cuando no en la esperanza o el temor) de todos mis lectores, 38), o como no se pueden encontrar, hay que reinventarlas (la propuesta de Reyes al no poder encontrar el resto de volúmenes sobre Tlön)¹¹. La conclusión no tiene nada de “inconsistente”: el narrador del relato¹² proyecta una estructura que desborda al parecer todos los intentos racionales de asirla, donde él mismo es incapaz de resistir, y donde reinan el azar, los saltos constantes en el tiempo, los saltos categóricos inexplicables (de interpolación de un país inventado en una enciclopedia pirata, a la elaboración de una enciclopedia del mundo fantástico de ese país inventado), las divisiones aleatorias (además de Tlön, existe un segundo universo imaginario de Uqbar, Mlejnas (17) del que no se nos dice una sola palabra; los objetos idealizados se vuelven de pronto materiales, 36-7) y los encuentros casuales, hasta el desastre final que se narra en la coda.

El único punto que parece contradecir esto toca al grupo de personas que al parecer están detrás del proyecto entero, “los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*”, que curiosamente, no le interesan a Clark, salvo por Berkeley (76), y que son los únicos a los que el narrador parece atribuir algún tipo de agencia o influencia en la historia, siendo el resto de personajes mencionados puros receptores pasivos, o especuladores sobre la misma (con la excepción ya repetida de Alfonso Reyes). Porque lo que sí es cierto es que es la proyección hacia 1947 del relato la que termina por revelarnos, paradójicamente, lo que había “antes”: el plan de varios siglos para urdir esta enciclopedia de un mundo imaginario.

¿Y quiénes son los actores elegidos para llevar dicho proyecto a cabo? Entre otros, un lingüista escocés (George Dalgarno), un filósofo idealista inglés (Berkeley) que recogen el proyecto original de la *Utopía* de More de “inventar un país” (34). Detrás de esta sociedad secreta, con claros ecos en el oscuro mito del “Invisible College”, que a su vez se relaciona con el Francis Bacon de *New Atlantis* (otro heredero directo de More, que compone una utopía científica), y que a su vez funcionó como precursor de la *Royal Society*: el aparato filosófico-científico del imperio británico creado a mitad del siglo XVII. Su lugar de operaciones es Lucerna o Londres, es decir, Suiza o Inglaterra (dos centros simbólicos del capitalismo si los hay). Y por si esto no fuera suficientemente claro, serán financiados dos siglos después por un millonario esclavista

norteamericano (Ezra Buckley), que era la única pieza que faltaba. La ironía final es que el narrador aborda esa “genealogía” del proyecto utópico que se ha presentado en el texto precisamente dentro de la postdata de 1947, que se supone, era el punto más claro donde el texto se presentaba ante nosotros como una proyección lógica, cognitiva, hacia el futuro: como ciencia ficción. Pero además, lo más importante de todo es que esa revelación genealógica, que es crucial para comprender el origen ideológico profundo –digámoslo ya claramente: anglosajona y capitalista- que se está criticando en el texto, está como escondida dentro de la laberíntica estructura del relato.

Decir que las tendencias “de nuestro presente”, como decía Freedman y hemos citado anteriormente, que se exacerban en este final son de origen comunista o fascista es algo que está completamente en contradicción con el texto mismo. Valga entonces esta conclusión: si Borges estaba pensando en insinuar que el mundo “ideal” de Tlön era sólo una forma metafórica e indirecta de referirse a las ideologías “totalitarias” del siglo XX, entendiendo por ellas “nazismo” y “comunismo”, la verdad es que no podía haber creado una genealogía intelectual más opuesta a las mismas (además de que tampoco le hacía falta “proyectarlas”, ya que el texto se escribe en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial). Ya que cualquiera que sea la ideología que queramos atribuir al proyecto y supuesto futuro de Tlön para explicarlo desde fuera, ésta tiene que tener como origen, de acuerdo a la genealogía trazada dentro del texto mismo, el mundo ideológico anglosajón, es decir, para lo que toca al propio Borges como escritor en 1940: el orden del capitalismo postindustrial e internacional del siglo XX que se estaba desarrollando en Argentina, y que la familia criolla de Borges experimentó sobre todo a raíz de la muerte del padre en 1938, lo que forzó a Borges a trabajar como bibliotecario para poder sustentarse. Recordemos que el texto, es, de nuevo, “consistente” en este punto, ya que el origen de la narración es una edición pirata de la Enciclopedia Británica (13), Herbert Ashe es inglés y por eso mismo padece de “irrealidad” (18), etc...

Conclusión: sobre el contenido de la “caja negra”.

Lo extraordinario es entonces la conclusión a la que llegamos: que Borges, a través de su opaco relato, introduciendo elementos temporales en la utopía, e introduciendo también las marcas espaciales-culturales explícitas en la distopía, rebasa tanto un género como el otro y eso le permite advertir (¡en 1941!) no sólo del efecto “totalitario” futuro que producirá la expansión del capitalismo a nivel global, sino resumir cómo se ha producido históricamente su expansión ideológica por el mundo, como proyecto utópico, como invención de un país y finalmente de un mundo (y recordemos, con el Harvey de *The Enigma of Capital*, que el capitalismo como sistema no puede sobrevivir sin un movimiento constante de expansión, que haga crecer las economías a una media del 3% global anual). Lo que es invisible es el contenido de la caja negra, las motivaciones que conectan (y descentran) utopía y distopía. Pero eso no impide

que podamos especular sobre ellas, al contrario, casi nos empujan a ello. Y a la postre, ¿es esta crítica al capitalismo anglosajón tan extraña, a fin de cuentas? Primero, desde el lado meramente literario, no hay que olvidar que tanto *Utopía* como *Un mundo feliz*, aunque son corregidas y ampliadas por Borges, también son dos de los textos que más ferozmente han atacado las bases ideológicas de ese capitalismo anglosajón, aunque ambas sean de origen inglés.

Por el lado personal de Borges, tanto si le tomamos por un anarquista liberal, como si admitimos que era más bien conservador -aunque solo fuera por puro acomodo a la tradición política familiar, al enfrentamiento con el peronismo, o a ambas cosas- hay claras marcas por toda su obra de que la fuerza económico-ideológica que estaba transformando Argentina era ese capitalismo que se expandía sin freno, y desde ambas perspectivas políticas Borges estaba en una posición de observar esa expansión¹³ en su propio país y los efectos directos de ella sobre su vida, y hacer su crítica desde la base. Aunque fuera por los motivos equivocados, es decir, por la pérdida acelerada de privilegios de una casta criolla anterior a la que él había pertenecido, no me parece que eso invalide ni mucho menos su crítica, que nos llevaría hasta nuestros días, donde la separación entre la palabra y la realidad no deja de ser un efecto ideológico no sólo propio del capitalismo tardío, sino quizá sustancial, como nos han mostrado recientes experiencias políticas tanto en el Reino Unido como en los Estados Unidos.

Y finalmente, si lo que tenemos en cuenta es el origen argentino y latinoamericano de la mirada de Borges sobre estos géneros, resulta necesario postular que la resistencia a las formas utópicas y distópicas como tales, a la formación de mundos imaginarios que se superponen sobre otros mundos materiales plenamente borrados, es casi una parte sustancial de lo que constituye a los sujetos coloniales, que también fueron históricamente los que sufrieron, los que experimentaron las consecuencias de los actos de aquellos que soñaban mundos, y no sólo en su cara ideológica sino también material pura. Lo cual de paso explicaría la aparente contradicción entre un Borges ensayista que critica la falta de imaginación libre en las utopías, y finalmente construye un texto mucho más cercano a *Utopía*, que a una ciencia ficción de corte evolutivo como *Last and First Men*.

Al final, reivindicar las relaciones entre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la utopía, y las distopías surgidas dentro de la ciencia ficción moderna nos sirve como avenida por la que repensar las consecuencias ideológico-políticas que se están postulando en sus complejas genealogías e imaginaciones, y resulta además especialmente sugerente en este punto histórico de la imaginación literaria latinoamericana, ya que parecemos estar viviendo una especie de revitalización de la ciencia ficción en general, y de las formas distópicas latinoamericanas en particular. Como ha explicado Becerra, esas distopías (*Plop*, *El año del desierto*, *No tendrás rostro...* u otras más recientes como *Tejer la oscuridad* o *Los días de la peste*) nos permiten superar un paradigma ideológico-literario que se había impuesto desde el Crack, ya que “estas novelas se anclan al mismo tiempo en referentes muy específicos de la historia

latinoamericana reciente, trayendo a la ficción las ruinas de un periodo que pobló a América Latina de espejismos e imágenes virtuales más que de elementos reales” (273). Insertar en esta serie el texto y la maestría de Borges resulta, como casi siempre con el autor argentino, poco menos que inevitable. Al mismo tiempo, es sugerente ver cómo contrasta esta idea de la recuperación de la historia que se está dando en Latinoamérica con las tesis sobre la creatividad cultural de los futuros cancelados por el “capitalismo realista” propiciadas por Franco “Bifo” Berardi (que según él desembocan en la emergencia de una epidemia de la depresión, 58-9) o por el Mark Fisher de *Ghosts of my Life* (que, recordemos, se abre con la sugerente cita “There is no time here, not any more” (2)) de tal manera que a la “lenta cancelación del futuro” (6) de la que hablan ambos autores se le pueda oponer una fuerza cultural activa que quizá deberíamos llamar “intento de recuperación utópico-distópica del futuro-pasado” a la manera borgesiana, ¿por qué no?

Notas:

¹ Una excepción clara a este proceso es la reflexión de Stanislaw Lem sobre Borges recogida en *Microworlds* (233-42), y de la que se han hecho eco innumerables voces dentro de las reflexiones sobre Borges y la ciencia ficción. Reduciendo al máximo su argumento, Lem ve a Borges como un gran escritor pero del pasado, y al cual le pesa su falta de “imaginación”, que Borges compensa con la “biblioteca” (240-1). Por supuesto, la influencia del escritor argentino sobre el polaco es evidente y reconocida ampliamente por él mismo. Curiosamente, esta visión “negativa” de Borges, que le niega completamente su estatus como posible practicante de la ciencia ficción, serviría para apoyar tesis como la de Antonio Córdoba sobre el modelo de la ciencia ficción latinoamericana, por el cruce que se da en ella entre “pasado” y “futuro” en la metáfora de la biblioteca, así como muchas otras visiones posmodernas de la ciencia ficción.

² Digo “anglosajona” porque aunque su obra se publique originalmente en inglés, no es casual que el que para todos es el gran fundador de la disciplina, Darko Suvin, además de ser marxista, tenga orígenes yugoslavos; o que Istven Csicsery-Ronay, posiblemente el más influyente de los últimos quince, tenga origen húngaro. Por no decir nada de la influencia de la ciencia ficción rusa o de que uno de los pilares centrales del canon internacional de la ciencia ficción es un escritor polaco, Stanislaw Lem, o la literatura china hoy en día.

³ Freedman encuentra dos problemas dentro de la noción de “cognitivo” que usa Suvin: por un lado, que el carácter de ciencia puede cambiar a lo largo del tiempo, y por tanto lo que parecía ser cognitivo puede dejar de serlo en algún momento, por lo cual cree que el carácter cognitivo del texto sólo puede entenderse como “efecto” del texto mismo; en segundo lugar, considera que la noción de lo cognitivo podría desplazar fuera del canon de la ciencia ficción a películas como *Star Wars* o los primeros textos *pulp* publicados por Hugo Gernsback en *Amazing Stories*, desde los cuales se generó la denominación “ciencia ficción” mientras que permitiría incluir textos como los de Brecht. La solución a este segundo problema, para Freedman, es que cuando hablamos de género, deberíamos hablar de “tendencia” dentro de una obra, que convive con otras “tendencias” o géneros.

⁴ Esto ocurre porque sigue, como muchos otros críticos, al Louis Marin de *Utopics: the Semiological Play of Textual Spaces*, y su dominante teórica es claramente althusseriana. Mientras tanto, a los críticos latinoamericanistas el problema central no les parece que sea el

carácter ideológico de la obra de More, sino el lado del Atlántico desde el que fluye el deseo de representar espacios “nuevos”, y al “otro”.

⁵ Una posible excepción a esta regla sería el texto *Reading Borges after Benjamin*, de Kate Jenckes. Sin embargo, pese a lo interesante de reivindicar un Borges preocupado por la escritura de la historia, mucho más allá del “origen”, habrá quien se oponga hoy a tal gesto; ya que si se mira bien, las dominantes teóricas del texto de Jenckes, especialmente en los capítulos 2 y 3, tratan a Benjamin más como un precursor de la crítica deconstruccionista a lo de Man, o postcolonista a lo Chakrabarty, que en la tradición marxista, donde por cierto Benjamin siempre afirmó estar.

⁶ Irby difícilmente se plantearía esta relación entre utopía y ciencia ficción en 1971, ya que ni siquiera la obra fundacional de Darko Suvin sobre la ciencia ficción había sido publicada todavía, y cualquier acercamiento entre Borges y la misma que fuera más allá del amor del argentino por Wells o su prólogo para *Crónicas marcianas* de Bradbury probablemente habría caído en el vacío.

⁷ La contribución del artículo es extremadamente ambiciosa, aunque algo decepcionante al final, ya que todo el despliegue de valiosas reflexiones del autor acaba cayendo en el sumidero de la afirmación resignada que hace al final, donde parece plegarse a la idea de que la sociedad de los Estados Unidos de finales de los 90 es la única utopía realmente viable y materialmente lograda. Recordemos que Csicsery-Ronay insinúa esto tras considerar el nacimiento de su esposa, una víctima del múltiple desplazamiento forzado de seres humanos en Hungría a raíz de la invasión soviética durante la Segunda Guerra Mundial... El texto se publicó en 1997 y en este sentido su final es un claro ejemplo de lo que pensadores como Žižek han llamado “el final de la historia a lo Fukuyama”, la idea de que el neoliberalismo norteamericano es hegemónico ya que se ha impuesto como el mejor de los mundos posibles sostenible, ilusión intelectual que fue después destruida en tres demoleedores golpes históricos (2001, 2008 y ahora 2020, con la crisis del Covid-19). Pese a su final, muchas ideas de este texto merecen mayor reflexión, como la metáfora de Borges y la caja negra que usamos aquí. El artículo puede consultarse en línea siguiendo este vínculo: <https://muse.jhu.edu/article/27646>

⁸ Luis Cano se hace eco de esta misma cita de Csicsery-Ronay en el último párrafo de su artículo “Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges” (Revista Iberoamericana, 2017), pero desafortunadamente prefiere no entrar en su discusión, afirmando simplemente que “Más allá de [la cita de Csicsery-Ronay] la función que Borges ostenta como indicador cultural y principio integrador para el entretrejimiento de las narrativas populares con los discursos del canon a la vuelta del siglo es incuestionable” (398).

⁹ El hecho de que tanto *Brave New World* se mencione directamente en el texto, como que la palabra “descubrimiento” aparezca en la primera línea del relato indica hasta qué punto el autor era consciente de los registros genéricos e intertextuales que maneja, de lo consciente que es respecto a las tradiciones que maneja. El origen anglosajón de *Orbis Tertius* aclarará esto todavía más.

¹⁰ Lo cual va a llevar a Freedman a arriesgar una valiente tesis con la que yo no estoy totalmente de acuerdo, pero que me parece un punto perfecto para empezar un debate, y es que la distopía (y toda la ciencia ficción en general) pudo aparecer históricamente para revitalizar a la novela histórica, que de acuerdo a Lukács en su clásico estudio *La novela histórica*, empezó como género a perder fuerza a partir de la crisis revolucionarias de 1848, que fueron contenidas por el nuevo orden conservador en toda Europa (57). (Recordemos que para Lukács la novela histórica establecía un juego de relaciones de similitud y diferencia entre presente y pasado evocado que en última instancia permitía comprender dicho presente como una totalidad dialéctica resultado de fuerzas materiales en lucha permanente, de tal manera que la idea de cambio social, la idea de ser histórico y de que el pueblo, como tal, pudiera participar directamente en la configuración de esa historia, se hacían posibles). Además, Freedman le da a la ciencia ficción otra ventaja sobre la novela histórica a la hora de poder revitalizar esta noción de lo histórico y del proyecto de la estética realista, y es que al usar fundamentalmente el futuro

para su extrapolación crítica del presente, está mucho menos sujeta al proceso de reificación al que literalmente nos ata el conocimiento exhaustivo del pasado (57-8).

¹¹ La única excepción es el artículo sobre Uqbar que cita Bioy, que de hecho tampoco se puede encontrar al principio, pues se trata de una interpolación ficcional e individualizada, ya que no hay otros tomos que contengan la descripción de Uqbar (14-6).

¹² Y recordemos que, frente a muchos otros relatos donde se identifica con “Borges”, aquí el narrador nunca lo hace directamente, añadiendo otra capa más de incertidumbre al texto.

¹³ Ningún texto más claro respecto a esta “expansión” que “El Aleph”, donde la demolición de la casa de Carlos Argentino Daneri que contiene el mágico punto es causada por la expansión de la confitería de los “ilimitados Zunino y Zungri” (186). De hecho, en ese relato el narrador sí se identifica directamente como Borges, cosa que no ocurre directamente en “Tlön...”. En “El Zahir” hay problemas evidentes de clase social también.

Obras citadas:

- Abraham, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017. Impreso.
- Becerra, Eduardo. “De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016):262-275. Web. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.aedl>
- Berardi, Franco “Bifo”. *After the Future*. Oakland: AK Press, 2011. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1995. Impreso.
- . *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1995. Impreso.
- . *Textos cautivos*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- Bueno, Raúl. “Borges y las loterías de la postmodernidad.” *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, n. 1 (2010). Web. https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/11726/Raul_Bueno_art.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Brown, J. Andrew. Brown, J. Andrew. “Edmundo Paz Soldán and His Precursors: Borges, Dick, and the SF Canon.” *Science Fiction Studies*, vol. 34, n. 3 (2007): 473–483. Web. www.jstor.org/stable/25475077.
- Cano, Luis C. “Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, n. 259-60 (abril-septiembre 2017): 383-400. Impreso.
- Clark, John R. “Idealism and Dystopia in Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.”” *The International Fiction Review* n. 22 (1995). Web. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/14368/15445>
- Córdoba, Antonio. *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011. Impreso.
- Csicsery-Ronay Jr., Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan UP, 2008. Impreso.
- . “Notes on Mutopia.” *Postmodern Culture* vol. 8 n. 1 (1997). Web. <https://muse.jhu.edu/article/27646>

-
- Fisher, Mark. *Ghosts of my Life: Writing on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Washington: Zero Books, 2014. Impreso.
- Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan UP, 2000. Impreso.
- Harvey, David. *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*. Oxford: Oxford UP, 2011. Impreso.
- Irby, James. "Borges and the Idea of Utopia." *Books Abroad*, vol. 45, n. 3 (1971): 411-20. Web. <https://www.jstor.org/stable/40125495>
- Jameson, Frederick. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres & Nueva York: Verso, 2005. Impreso.
- Kurlat-Ares, Silvia. *La ilusión persistente. Diálogos entre la ciencia ficción y el campo cultural*. Pittsburgh: Nuevo Siglo (I.I.L.I.), 2018.
- Lem, Stanislaw. *Microworlds*. New York: HBJ, 1984. Impreso.
- Levine, Suzanne Jill. "Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: La Utopía como Texto." *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, n. 100-1 (julio-diciembre 1977): 415-32. Impreso.
- Lukács, George. *La novela histórica*. México D.F.: Biblioteca Era, 1966. Impreso.
- More, Thomas. *Utopia*. New York: Norton, 2011. Impreso.
- Palardy, Diana. *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Suiza: Palgrave MacMillan, 2018. Impreso.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Genre*. Berlin: Peter Lang, 2016. Impreso.