

# La sospecha del porvenir

FERNANDA TRÍAS



HABITAR EL FUTURO



## La sospecha del porvenir

FERNANDA TRÍAS

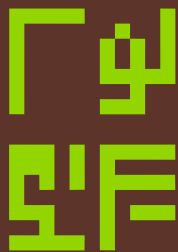


# Una conversación sobre el futuro

## PRÓLOGO

RICARDO JARAMILLO MEJÍA

Presidente Grupo SURA



## PRÓLOGO

La palabra es uno de los signos que nos define como especie y la conversación hace posible que lo que surge en la imaginación luego construya nuevas realidades. No hay comunidad posible sin la existencia del diálogo como forma de encuentro; la conversación es raíz de conocimiento, a partir de ese intercambio de ideas cada época ha sabido escribir el futuro que nos ha traído hasta el presente. Humanidad y palabra son indivisibles. Precisamente ese momento en que dos voces se encuentran nos sigue inspirando para darle vida a la colección *Habitar*, de la que presentamos ahora la sexta entrega: *Habitar el futuro*, un reto no menor en esta hora de la historia en que algunas reglas que dábamos por sentadas años atrás parecen reescribirse en un instante.

En SURA consideramos que *futuro* es una palabra y, a la vez, un tiempo compuesto por esperanza, ilusión, optimismo e imaginación. Al pensar en el mañana por venir, no olvidamos que los retos enseñan, y *aprender* es un verbo que conjugamos cada día.

En esta máquina del tiempo que también es la literatura, la voz contemporánea de la autora uruguaya Fernanda Trías dialoga con la voz, ya clásica, del escritor inglés H. G. Wells. Así, el ensayo *La sospecha del porvenir* establece una conversación amplia con la novela *La máquina del tiempo*, libro fundamental y —para muchos— fundacional de la ciencia ficción como género. Un viaje entre las páginas publicadas en 1895 y las que ahora ven la luz en 2026 plantea preguntas pertinentes y asertivas para el tiempo que vivimos.

Nos gustan los libros que invitan a pensar, que no terminan en el punto final después de la última frase. Libros que una vez

cerrados siguen resonando en cada lector. En esta colección, desde 2021, y año a año, hemos habitado la complejidad, las contradicciones, la virtud, la democracia y la incertidumbre. Conversaciones improbables han sostenido Edgar Morin y Juan Villoro; Voltaire y Leila Guerriero; Séneca y Ricardo Silva; Diderot y otros autores de la Enciclopedia y Lina Meruane; cuentistas del siglo XIX y Frank Báez. Ahora, con Wells y Trías, dejamos constancia en tinta de que el futuro es actual.

Dice Fernanda Trías en su escrito: «*La ciencia ficción no predice nada, traduce sensaciones históricas [...] La máquina del tiempo aún funciona como espejo porque nos recuerda que el verdadero sobresalto no es la novedad, sino el modo en que la novedad reorganiza lo humano*», y a partir de esta cita quiero precisar que nos detenemos a leer ciencia ficción porque este género no es fruto de la imaginación febril de lo imposible sino el lente con que se escribe una metáfora del presente. Es una intuición —a veces demasiado certera— del futuro que nos espera.

Las máquinas son protagonistas de la segunda revolución industrial y del relato de H. G. Wells que se ubica en aquella Londres de finales del siglo XIX, así mismo este tiempo que nos ha correspondido es época de una nueva revolución tecnológica que tiene a la inteligencia artificial y a los algoritmos como factores relevantes que marcan un relevo en muchos procesos y en la comprensión de asuntos fundamentales: desde las decisiones que tomamos hasta el lugar que otorgamos a esta herramienta en nuestra vida. Frente a la IA, que ya es una realidad en el presente, caben —por supuesto— múltiples interrogantes que nos exigen reflexiones sobre la ética, la equi-

dad, la confianza; reconocer sus riesgos es parte del cuidado, aprovechar su potencial, parte de nuestra responsabilidad con el futuro. Bien empleada, puede ser fundamental en la generación de bienestar en un arco amplio de los asuntos humanos.

En SURA son múltiples las relaciones que establecemos con la idea del viaje en el tiempo. Latinoamérica también es una de ellas. Esta región es una suerte de máquina del tiempo constante: en nuestro territorio conviven épocas dispares, en pocos kilómetros puedes ir siglos atrás o adelante según recorramos el mapa, el desarrollo no es uniforme, y en algunos casos volver la mirada al pasado nos da pistas para un futuro sostenible. Hacer posible mejores condiciones de vida para todos es una labor que exige compromisos, acuerdos y visión de mañana compartida. Proponer, escalar e implementar soluciones requiere vencer prejuicios, apalancarse en recursos técnicos y científicos, en la memoria social, y establecer nuevos planes de acción. Toda tecnología es poca o impertinente sino la impulsa un permanente compromiso con el ser humano y el mundo en el que vivimos.

Herbert George Welles escribe desde la órbita del biólogo darwinista que lo define y del filósofo político que también fue, y nos expone, en *La máquina del tiempo*, una visión de la evolución de la sociedad que nos sirve de anuncio y advertencia. Nos cuenta que el Viajero del Tiempo avanza siglos en su recorrido y se encuentra con los elois y los morlocks, metáforas de dos clases sociales que son producto del camino tomado por la humanidad en su novela; los primeros viven en la superficie, los segundos en el subsuelo. Unos plácidos, otros violentos. Las

aventuras vividas con unos y otros son tan complejas como distintas y emocionantes, pero comprendemos que tienen esto en común: ambos han perdido la empatía, el interés por el otro y el sentido de trascendencia más allá de uno mismo. Un llamado a los humanos a no perder la humanidad leemos páginas adentro.

No son pocas las preguntas que nos hacemos en SURA con ocasión de cada título de esta colección. Siempre es motivo de reflexiones alrededor de los fenómenos que vivimos en el mundo, de las transformaciones que atraviesa la Compañía, del impacto de los cambios y de nuestras acciones en el largo plazo. Quizás la razón principal por la que llegamos a la Máquina del Tiempo la dice Fernanda Trías en su texto: *«Las utopías imaginaban mundos ideales, sí, pero no eran futuros posibles; eran metáforas políticas, alegorías morales. Wells hace algo distinto. Transforma el futuro en un lugar al que se puede ir. Lo vuelve habitable, visible, narrable»*.

Por eso en 2026 les proponemos Habitar el futuro, como una promesa en la que se manifiestan los sueños, así como la certeza de que se construye en el presente. La manera en la que imaginamos el futuro habla más de cómo vivimos y pensamos hoy, que del futuro en sí mismo. El futuro también nos habita. Levantarnos cada mañana a asumir el día es una manifestación cotidiana del porvenir y es en los gestos del día a día donde encontramos la confianza en la humanidad para ver el futuro no como un mal augurio o condena, sino como una posibilidad.



# La sospecha del porvenir

FERNANDA TRÍAS

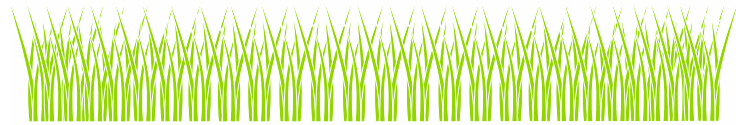
LA SOSPECHA DEL PORVENIR

FERNANDA TRÍAS

A menudo, cuando camino por ciertas ciudades, hago el ejercicio de recordarme que ese lugar fue el centro de una época. Trato de imaginar la sensación de vivir ahí, con la certeza íntima de que nada importante está sucediendo demasiado lejos y que el pulso del mundo late justo bajo mis pies. Si pudiera, claro que me subiría a una máquina del tiempo para echar un vistazo. Pero más que ver las calles tal como fueron, me intriga asomarme a la mente de quienes caminaban convencidos de que esa centralidad era estable, sin detenerse a pensar cuán pronto su privilegio podría desplazarse a otro rincón del mapa. Algo de eso me pasa cuando visito Londres. Más que una certeza de poder, lo que se respira es la nostalgia de un pasado glorioso. Pero a fines del siglo XIX, ¡ah!, era otra historia. Londres se sabía y se sentía el centro: la ciudad más grande del planeta (capital de un imperio que, en su apogeo, iba a gobernar a casi una cuarta parte de la población mundial); el corazón de las finanzas internacionales; el puerto más transitado del siglo; y uno de los grandes focos científicos del momento. En 1894, Londres era un organismo vivo que respiraba humo. A primera hora de la mañana, el vapor que salía de las locomotoras en Euston se mezclaba con la neblina del Támesis, y a través de la espesura brillaban los faroles a gas como lunas amarillentas. En Piccadilly circulaban carruajes con las ruedas salpicadas de barro, cocheros que chasqueaban el látigo para abrirse paso entre mu-



jeros con sombreros imposibles y oficinistas que caminaban rápido, con el periódico bajo el brazo. En Whitechapel, a esa misma hora, los vendedores callejeros empujaban carros de madera cargados de cebollas y arenques; el olor del pescado viajaba por los callejones húmedos, chocando contra las paredes de ladrillo. En Kensington, en cambio, ya se escuchaba el campanileo de los tranvías que circulaban entre casas adosadas con jardines de geranios. Al caer la tarde, el humo de las fábricas teñía el cielo de un naranja sucio y el río reflejaba las siluetas de los barcos que transportaban carbón. Cuando la noche terminaba de asentarse, las chimeneas encendidas semejabán un bosque de columnas negras, un recordatorio de que la ciudad jamás dormía del todo, y de que en algún edificio o sótano húmedo siempre estaba naciendo una nueva máquina.



Por esos días, Herbert George Wells tenía veintiocho años y una salud frágil. Hasta hacía un tiempo había trabajado como profesor de ciencias y al año siguiente se casaría con Jane (Amy Catherine Robbins). Era, en apariencia, un joven británico más de la clase media baja, alguien que aún no había demostrado nada extraordinario. Escribía, eso sí, y como periodista *freelance* ya había publicado algunos artículos en diarios y revistas. Desde afuera, no tenía la estatura de quien

iba a inaugurar algo. Nadie, ni él mismo, podía imaginar que algún día sería recordado como uno de los fundadores de la ciencia ficción moderna, y que ciento treinta años más tarde seguiríamos leyendo su novela debut, *La máquina del tiempo*, con una mezcla particular de admiración, asombro y reverencia.

Cuenta la leyenda que cuando Wells les dijo a sus amigos que estaba escribiendo una historia sobre un hombre que viajaba al futuro, la idea fue recibida con entusiasmo. Era la época victoriana: cada mes aparecía algún invento extraordinario, un motor más eficiente, una nueva teoría capaz de reorganizar el mundo. La electricidad, la telefonía, la microbiología, los rayos X, el primer metro subterráneo. ¿Viajar en el tiempo? Por qué no. Nada parecía fuera del alcance del hombre. El aire estaba cargado de una euforia racionalista que hoy nos cuesta imaginar; la idea de que todo podía ser explicado, previsto, dominado. Cuando caminaba por Londres —con su gabán demasiado grande y ese paso rápido que mencionan algunos retratos de época—, Wells debía ver una ciudad que parecía estar construyendo el futuro en tiempo real. Ese entusiasmo impregnaba incluso las conversaciones domésticas. Tal vez por eso sus amigos hayan imaginado que el bueno de Herbert, como le llamaban los más cercanos, escribiría una oda al triunfo tecnológico.

Pero el joven Wells pensaba en otra cosa: una pregunta, una duda. Y sabemos que en las preguntas, no en las respuestas, está el verdadero germen de la literatura.

Me gusta imaginarlo al borde del fin de siglo, todavía un desconocido, suspendido en ese gesto tan propio de la ciencia ficción antes de que llevara ese nombre: la sospecha de que el porvenir —tan brillante— podía esconder un reverso oscuro. La ciencia ficción moderna nace de esa desconfianza. No para confirmar las certezas de una época, sino para fisurarlas. Para decir: ¿y si no fuera así?

¿Y si la evolución no siguiera un camino ascendente? ¿Y si el progreso no garantizara una humanidad más inteligente, más justa, más libre? ¿Y si ese jardín victoriano al que aspiramos pudiera marchitarse?

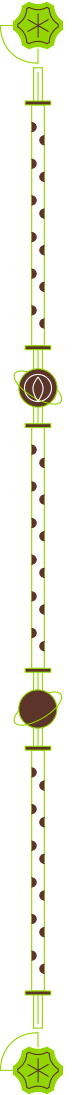
*La máquina del tiempo* abrió esa primera fisura. Sus contemporáneos, acostumbrados a los viajes literarios de Julio Verne, esperaban ciudades relucientes, máquinas prodigiosas, un futuro noble y ordenado. Pero Wells miró hacia adelante y vio la ruina suave de una especie demasiado confiada en sí misma.

Para entenderlo, debemos preguntarnos quién era Wells. Su biografía no es un detalle accesorio. Hijo de un antiguo jardinero y de una ama de llaves devenidos pequeños comerciantes, su infancia no había sido precisamente una celebración del progreso. Desde niño lo persiguió la fragilidad: la de su cuerpo, marcado por una caída que le fracturó una pierna a los ocho años, y la de su familia, siempre a punto de la bancarrota. Mientras otros escritores victorianos crecieron rodeados de bibliotecas, Wells aprendió a leer con libros prestados, inmóvil durante meses en la cama, escuchando las discusiones de sus padres sobre deudas. El ascenso social era una excepción y los avances científicos convivían con un sistema social rígido y

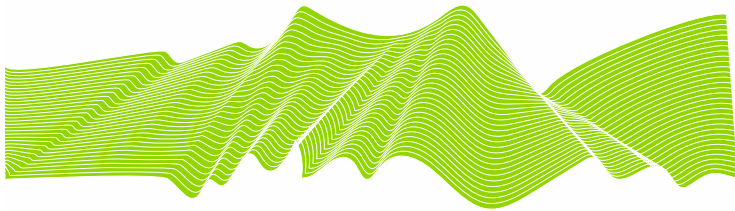
desigual. Me pregunto si la desconfianza empezó ahí, en ese niño que descubrió que el orden de su mundo podía tambalearse en cualquier momento.

Gracias a una beca, Wells estudió biología en la universidad. Fue discípulo de Thomas Huxley, feroz defensor de la teoría de la evolución que llegó a ser apodado «el Bulldog de Darwin». Por aquella época, Wells vivía en pensiones baratas y, como él mismo contó, pasaba hambre constante. Pero esa formación científica iba a dejar huella en su escritura. Su mirada era la de alguien acostumbrado a pensar en términos de adaptación, competencia y colapso. Donde otros veían progreso, él veía procesos evolutivos frágiles.

En su primera novela, Wells iba a imaginar un futuro en el que, después de cientos de miles de años de adaptaciones sucesivas, la humanidad había dejado de ser una sola y se había bifurcado en dos especies, los elois y los morlocks. Los elois vivían en la superficie, en un estado de felicidad infantil similar al «buen salvaje»; los morlocks habitaban la oscuridad del subsuelo. Esa imagen —un mundo ajeno, infantilizado en la superficie y perturbador bajo tierra— sorprendió a un público que venía celebrando la ciencia como quien celebra una religión nueva. *La máquina del tiempo* sugería que el progreso, lejos de conducir inevitablemente a un estado superior, podía extraviarse. Ahí radica su fuerza inicial. Wells entiende que imaginar el futuro es ante todo un ejercicio crítico y nos regala una advertencia disfrazada de aventura.



Pensemos en esto. En 1895, cuando se publica la novela, el viaje al futuro como lo plantea Wells todavía no era una convención asentada. No había un repertorio audiovisual, una larga tradición ni un lenguaje compartido para esa experiencia. El futuro como espacio narrativo aún no estaba lleno de lugares comunes. Las utopías imaginaban mundos ideales, sí, pero no eran futuros posibles; eran metáforas políticas, alegorías morales. Wells hace algo distinto. Transforma el futuro en un lugar al que se puede ir. Lo vuelve habitable, visible, narrable. Y sobre ese paisaje decide inquietar.



Como escritora, siento verdadera admiración por esos autores que marcaron un antes y un después en este oficio que quiero tanto. Todo está inventado bajo el sol, dicen, pero todo lo que hoy existe, alguna vez existió por primera vez. Las historias futuristas que hemos visto y leído desde la infancia están tan arraigadas en nuestro imaginario que parece imposible pensar que alguna vez no hayan existido. Entonces, ¿quién inventó la ciencia ficción? Para contestarlo, antes cabría preguntarse a qué llamamos ciencia ficción, al menos en el sentido en que hoy la entendemos. De manera práctica, podríamos decir que la ciencia ficción es un tipo de relato que

imagina mundos, situaciones o tecnologías sostenidas por alguna forma de racionalidad científica (real o plausible) para explorar sus consecuencias en la vida humana: cómo cambiarían el cuerpo, el deseo, la sociedad, el poder, la idea misma de progreso. Lo importante aquí es que el mundo que se construye sea diferente al nuestro pero explicable de manera racional, no a través de la magia. También importa mirar qué hace el autor con esas premisas científicas, hasta qué punto le sirven para plantear alguna pregunta inquietante sobre lo humano. Si aceptamos esta definición, una novela se adelanta notablemente: *Frankenstein*, de Mary Shelley.

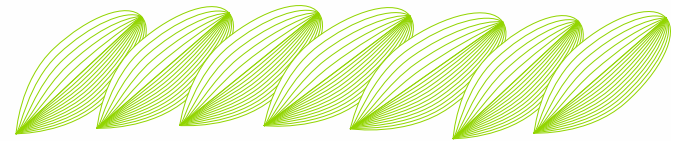
En 1818, con veinte años, esta escritora británica publica la obra que hoy es considerada por muchos como la primera novela de ciencia ficción moderna, ya que parte de una hipótesis «científica» (no de un hechizo o de un milagro) para interrogar los límites de la ambición humana y la responsabilidad moral de jugar a ser dioses. Shelley escribe en plena fascinación moderna por la electricidad y el galvanismo, cuando parecía plausible que una «chispa» pudiera arrancarle movimiento a la materia muerta. Llama la atención, sin embargo, que no nos entregue el método exacto. El doctor Víctor Frankenstein habla de «instrumentos de vida» y de infundir una «chispa de ser», pero se niega a explicar más. Esa vaguedad es una decisión estética de la autora. Como si Shelley supiera que el detalle técnico envejece, mientras que la pregunta permanece.



Confieso que me encanta pensar que la ciencia ficción tuvo una madre antes que una disputada paternidad. Pero la literatura nunca se escribe en el vacío. Si miramos bien, encontraremos antecedentes, diálogos, indicios de una incipiente tradición. Y en ese diálogo, hecho de variaciones, préstamos y distancias, a veces se llega a lugares nuevos. Antes de Wells estuvo Mary Shelley, y antes de Shelley algunos citan a otros autores y obras como posibles precursores. Lo cierto es que en el siglo XIX, ya existía el llamado «*scientific romance*». Julio Verne había demostrado que se podía imaginar lo extraordinario a partir de las innovaciones técnicas de su época, e incluso llegó a anticipar el submarino y el helicóptero. En libros como *Viaje al centro de la Tierra* (1864) o *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), Verne se centraba en la hazaña, la aventura y los viajes asombrosos como celebración del progreso y del espíritu humano. Incluso Edgar Allan Poe, en los años treinta y cuarenta del siglo XIX escribió algunos relatos con viajes, ciencia especulativa y cosmología extraña, aunque sin aventurarse a una teoría del futuro. En *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (1835), por ejemplo, Poe imagina un viaje en globo hasta la Luna y se detiene en detalles físicos (altura, aire, presión) para darle verosimilitud a un viaje imposible. Y en 1872, se publica *Erewhon*, de Samuel Butler, una novela ambientada en un país ficticio que tomaba ideas de *El origen de las especies*, de Darwin, y reflexionaba sobre el papel potencialmente peligroso de las máquinas. Tanto es así que lo que en su momento fue leído como una sátira moral sobre la sociedad victoriana, hoy se considera una de las primeras novelas en imaginar la

autonomía maquina y en anticipar preguntas que en la actualidad asociamos con la inteligencia artificial.

Pero H. G. Wells consolida y populariza una modalidad de ciencia ficción —la del futuro como escenario especulativo y social— que se volverá central en el siglo XX y que abrirá el camino a distopías fundamentales como *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, y *1984*, de George Orwell. Para entonces, sin embargo, Huxley y Orwell ya escribirán desde un siglo XX desengañado, donde la tecnología no promete, sino que administra, condiciona y vigila. Y como la literatura siempre ha insistido en «matar al padre», ambos autores también discutirán con el Wells utopista, posterior a *La máquina del tiempo*, y le reprocharán que su confianza liberalcientificista se ha vuelto insuficiente ante el feroz avance del fascismo. Pero esa es otra historia (porque la historia, *las historias* nunca se detienen).



En términos literarios, *La máquina del tiempo* tiene una estructura clásica. Se presenta como un marco narrativo seguido de un *racconto* central, es decir, un relato dentro de un relato. Esta era una estrategia frecuen-

te entre escritores del siglo XIX. Le daba seriedad, distancia y credibilidad a la historia que se iba a contar; legitimaba el mundo imaginado, como si el narrador necesitara primero una sala, una audiencia y un pacto claro con el lector antes de adentrarse en la aventura.

La novela abre en la casa del Viajero del Tiempo, durante una velada con varios invitados. Son hombres de ciencia o de oficio ilustrado, acostumbrados a discutir ideas modernas. En ese contexto íntimo y burgués, el Viajero del Tiempo expone su «herejía»: sostiene que el tiempo es una cuarta dimensión. Su argumento es sencillo pero elegante. Cualquier cuerpo real tiene extensión en cuatro direcciones: largo, alto, ancho... y duración. El tiempo es una dirección más, dice, otro eje. Sus invitados reaccionan con escepticismo. El médico le señala que nadie se puede «mover» en el tiempo como se mueve en el espacio. El psicólogo dice que si eso fuera posible, los historiadores se lanzarían a verificar batallas famosas. La discusión es muy victoriana: racional, con ironías, pero también con genuina curiosidad. El Viajero del Tiempo argumenta que la diferencia no está en la naturaleza del tiempo, sino en nosotros. Avanzamos por esa cuarta dimensión como por una vía de sentido único, siempre hacia adelante, a un ritmo fijo. Que no podamos retroceder o acelerar solo demuestra nuestra limitación. De ahí extrae su hipótesis: si el tiempo es una dimensión más, entonces, en teoría, también podría recorrerse. El Viajero del Tiempo insiste en que la ciencia ya ha aceptado cosas igual de chocantes. Durante siglos, explica, estuvimos «pegados» al suelo por la gravedad y solo mediante inventos como el globo

empezamos a vencer esa limitación. El verdadero desafío radica en concebir un mecanismo para desplazarse a voluntad por esa cuarta dimensión.

Al final de su discurso, el Viajero del Tiempo lleva a los invitados al laboratorio y les muestra la máquina, ya casi completa. Mención aparte merece la máquina en sí, un objeto mecánico y por lo tanto profundamente victoriano, hecho de piezas de níquel, marfil y cristal de roca, con palancas, tornillos y engranajes, una estética que hace pensar en las máquinas industriales de su época, no en un objeto futurista. En 1895 no era común imaginar un diseño «limpio». Lo que se pensaba como tecnología de avanzada era una máquina compleja, visible, un verdadero armatoste. Es muy importante que la novela subraye que se trata de un artefacto mecánico, hijo directo de la era de motores y ferrocarriles, y por eso se detiene tanto en la descripción. Aquí no hay ningún truco de magia, ningún acto de hipnosis. Estos capítulos introductorios dejan planteadas dos cosas que van a sostener todo el libro: una teoría del tiempo como cuarta dimensión, formulada con una claridad casi didáctica, y la existencia concreta de una máquina capaz de navegar por esa dimensión.

Lo que sorprende es lo avanzado del pensamiento de Wells. En 1895, cuando se publica *La máquina del tiempo*, la física aún no había formalizado el espacio-tiempo como un continuo de cuatro dimensiones y la teoría de la relatividad no existía. Es cierto que, desde 1880, algu-

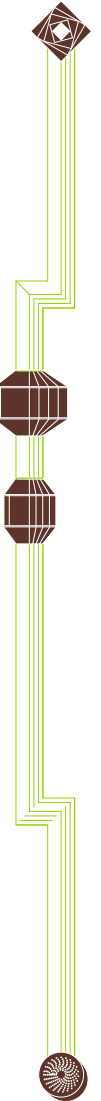


nos pensadores y divulgadores como Charles Howard Hinton hablaban de la «cuarta dimensión», pero la hipótesis que se manejaba era la de un espacio geométrico abstracto. Hinton incluso llega a especular que esa dimensión podía estar relacionada con «un estado de ser» distinto, que excedía nuestras limitaciones, pero no la asociaba de ningún modo al tiempo. Ahora bien, en 1885 había aparecido una carta de autor desconocido en la revista *Nature* que proponía pensar el tiempo como una cuarta dimensión y empleaba la expresión «*time-space*». Wells se movía dentro de este clima de discusión y él mismo reconoció que sus ideas se formaron en debates estudiantiles y lecturas de la época, pero lo que Wells hace es sin duda sorprendente. Toma el concepto matemático de la cuarta dimensión y lo transforma; lo convierte en tiempo y lo vuelve narrativo. Se anticipa por más de diez años a la idea que Hermann Minkowski formalizaría más tarde sobre el espacio-tiempo con su célebre frase: «A partir de ahora, el espacio por sí mismo y el tiempo por sí mismo están condenados a desvanecerse en meras sombras, y solo una especie de unión de ambos preservará una realidad independiente» (conferencia de 1908).

Cuando por fin los invitados se van y la casa queda en silencio, el Viajero del Tiempo hace lo que desde el principio todos intuimos que haría. Vuelve al laboratorio y se sienta en la máquina. Hay algo casi imprudente en ese gesto, una mezcla de curiosidad científica y de temeridad adolescente; nadie ha probado ese artefacto a gran escala, pero él se sube igual, fija las palancas, toma nota de la posición de las agujas y aprieta el mando. Y aquí es donde Wells hace algo extraordinario:

imagina la experiencia literaria del desplazamiento en el tiempo.

¿Cómo describir la sensación de colapso temporal cuando nadie lo ha hecho antes? Porque tampoco es que Wells tuviera conocimiento de lo que se sentía viajar a velocidades supersónicas. El vehículo más veloz que existía en la época era el ferrocarril, no las naves de la NASA, los *jets* o los cazas militares. Wells debe imaginarlo, sin un lenguaje previo, sin las decenas de películas en las que nosotros hemos visto al astronauta despegar, las agujas volverse locas en los aparatos y las caras aplastarse por la fuerza de la aceleración. Y lo que Wells imagina no son ángeles ni túneles luminosos, no es una desaparición mágica (abracadabra y estoy en el futuro), sino una sensación física: el laboratorio vibra, los muros parecen doblarse, la aguja del reloj gira cada vez más rápido, el atardecer y el amanecer se suceden en un parpadeo, las estaciones se deslizan unas sobre otras en capas de color. Es como si el tiempo se volviera una pintura en movimiento y alguien, desde afuera, pasara el pincel sobre el lienzo del mundo. El cielo se mancha de inviernos y veranos superpuestos; las sombras se alargan y se encogen en un mismo trazo; los verdes se vuelven más espesos o se apagan; el cielo ensaya azules distintos en cuestión de segundos; la historia del mundo, comprimida, pasa como una película sin fotogramas. El Viajero del Tiempo no alcanza a comprender, apenas a presentir. Y nuestro ojo, incapaz de fijar nada,



aprende que el tiempo también es color, ritmo, textura. El futuro nace como un estremecimiento poético. Esta descripción impresionista fija una gramática sensorial y se convierte en uno de los pasajes inaugurales de toda la ciencia ficción posterior sobre viajes en el tiempo.

Por fin, la máquina se detiene estrepitosamente y, al descender, el Viajero del Tiempo no encuentra la esperable utopía tecnificada. Primero se topa con los elois, seres pequeños, bellos y andróginos, que no trabajan y no conocen el esfuerzo ni el conflicto; más tarde conoce a los morlocks, criaturas pálidas y brutales que mantienen las máquinas funcionando y que han sido condenadas a la oscuridad. El Viajero del Tiempo no tarda mucho en comprender que esta división es el resultado extremo de la lucha de clases: los ricos y los obreros se han convertido en especies distintas. El progreso culmina en una caricatura de la evolución; el refinamiento se convierte en debilidad y la industria en monstruosidad. Lo que parecía una promesa en el siglo XIX se revela como un ciclo de destrucción. El progreso técnico, lejos de redimir a la humanidad, la ha fragmentado y degenerado.



Resulta interesante ver cómo Wells se apropia de la teoría de la evolución y la selección natural —que conocía de prime-

ra mano, como alumno de T. H. Huxley y lector serio de Darwin— para empujar su historia hasta un futuro verdaderamente remoto: el año 802701. No se trata de un salto decorativo. Entre el húmedo laboratorio londinense y ese mundo extraño han pasado más de ochocientos mil años, una escala de tiempo que, incluso hoy, seguimos asociando con cambios evolutivos profundos. Y ahí se nota su lucidez. Un escritor menos atento quizá habría elegido unos cuantos miles de años más tarde para su historia. Wells, en cambio, intuye que una separación tan radical —hasta el punto de imaginar dos linajes humanos distintos— pide otro reloj: el de la evolución, que suele medirse en cientos de miles de años cuando hablamos de divergencias grandes. De hecho, las estimaciones genéticas suelen ubicar la separación entre el linaje del *Homo sapiens* y el linaje neandertal-denisovano en el orden de los ~550.000 a ~800.000 años. Esa intuición de escala —esa paciencia del tiempo— es parte de lo que vuelve tan convincente el futuro de la novela.

Wells tenía clarísima la teoría de la evolución, pero no la usa para avalar el darwinismo social. Al contrario, la usa para criticar la lectura cruel, clasista y pseudo-científica que en su época se hacía del darwinismo. En la Inglaterra victoriana, muchos políticos e intelectuales tomaron mal la teoría de Darwin y la convirtieron en ideología: los pobres son pobres por inferioridad natural; la competencia social produce «mejores» individuos; la desigualdad es natural, inevitable y deseable.



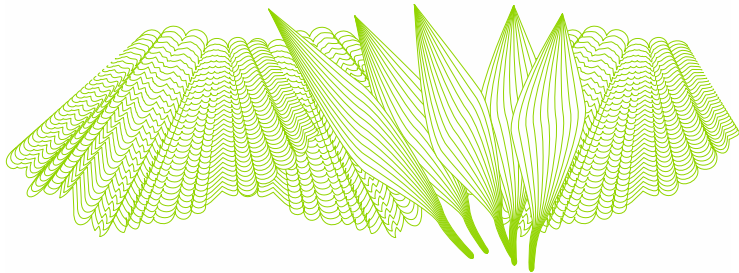
(Ciento treinta años más tarde, estas mismas ideas suenan tristemente familiares). Esa manipulación de la teoría científica justificaba la explotación, el colonialismo, el racismo y la desigualdad económica. *La máquina del tiempo* les responde a todos ellos con una imagen implacable. Si Wells hubiese creído que los ricos eran «mejores», habría imaginado que las clases altas evolucionaban hacia algo superior. Pero hace lo contrario. Lleva esa fantasía de superioridad al límite y la devuelve como decadencia. Como si Wells dijera: si seguimos llamando «naturaleza» a la injusticia, lo que nos espera no es el progreso sino la ruina.

Ahora bien, como buen científico, el Viajero del Tiempo no se conforma con esa parada en el año 802701. Cuando recupera la máquina, en lugar de volver a la comodidad de su mundo da otro salto —mucho más brutal— hacia el futuro remoto de la Tierra, cuando de la triste existencia de los eolios y los morlocks no queda ni siquiera el recuerdo. Y entonces la novela cambia de registro, deja atrás la distopía social y entra de lleno en un apocalipsis astronómico; el borde mismo de un planeta que se apaga. Allí, el Viajero del Tiempo encuentra un planeta casi muerto. El Sol se ha vuelto más grande y más rojo, el aire es tenue y las formas de vida han regresado a estados primitivos. Se trata de un pasaje estremecedor. Lo primero que ve —antes incluso de distinguir la playa— es que el tiempo ha dejado de «correr» como lo conocemos. El día y la noche se vuelven lentos, espaciados, hasta que la Tierra queda sumergida en un crepúsculo casi permanente. El Sol ya no se pone; sube y baja por el oeste, cada vez más grande, cada vez más rojo, hasta que-

dar inmóvil sobre el horizonte. El Viajero del Tiempo entiende —y ahí Wells vuelve a ser el alumno aplicado de la ciencia de su tiempo— que esa quietud ha de tener una causa física. La rotación se ha frenado hasta el punto de que la Tierra terminó mostrando siempre la misma cara al Sol. El cielo ya no es azul; hacia el nordeste es negro «como tinta» y ahí las estrellas brillan con una intensidad fría; sobre su cabeza, un rojo oscuro sin estrellas; hacia el sudeste, el disco enorme, rojo y quieto, cortado por el horizonte. La vida, si queda, se ha replegado a formas mínimas y obstinadas: un verde intensísimo de musgos y líquenes que crecen en penumbra perpetua; una playa en pendiente; un mar sin olas, apenas con una ondulación oleosa; una costra de sal rosada junto a la orilla; y un aire tan enrarecido que le recuerda el ahogo de la altura. En esa luz sombría se arrastran criaturas enormes. Pero Wells insiste, con una obstinación hipnótica. El Viajero del Tiempo salta cien años más, mil años más, «a grandes zancadas», y todo sigue allí, repitiéndose con variaciones mínimas, como un cuadro que se va apagando: el mismo Sol rojo, un poco más grande, un poco más empañado; el mismo mar moribundo; el mismo frío. Hasta que, «a más de treinta millones de años de aquí», el disco rojo llega a cubrir una décima parte del cielo. Y lo inquietante —leído desde hoy— es que ese Sol enorme y enrojecido es más que una imagen literaria; se parece al destino que la astronomía actual le atribuye a nuestro Sol.



Hoy sabemos que en los próximos miles de millones de años su brillo seguirá aumentando, volviendo la Tierra cada vez más inhóspita mucho antes de cualquier «final espectacular»; y, más adelante, cuando agote el combustible de su núcleo, el Sol entrará en una fase de expansión y enrojecimiento (la superficie se enfría y por eso se ve roja, aunque el conjunto se vuelve mucho más luminoso). Este es el tipo de transformación que la ciencia llama «gigante roja». Dado que Wells no podía conocer los modelos actuales, sorprende que haya elegido —con tal exactitud poética— la dirección de la catástrofe: un desgaste cósmico lento, inevitable, que vuelve a la vida una excepción frágil. La cifra de Wells, decenas de millones de años, no coincide con las escalas astronómicas actuales (hablamos del orden de unos cinco mil millones de años), pero eso solo reafirma que la literatura acierta la imagen, aunque no la cronología.

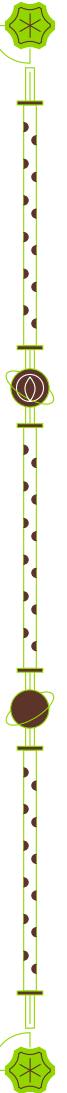


En cuanto se publica, *La máquina del tiempo* llama la atención y circula con fuerza. Lo irresistible era esa mezcla particular de historia de aventuras con crítica del progreso y alegoría de

clases. A esto se le sumaba la idea —lúcida y sombría— del «tiempo como condena». El viaje al futuro no traía redención ni conocimiento trascendente, solo la constatación de que vivíamos gobernados por la entropía y de que el único final posible era la desaparición.

Por estos mismos motivos, entre otros, es que *La máquina del tiempo* nos sigue deslumbrando hoy. Voy a agregar uno más, que me pareció fascinante: la reflexión que hace Wells sobre el papel del arte en la sociedad.

En la primera parada, el Viajero del Tiempo llega con una expectativa casi automática de que la gente del año 802701 lo superaría en conocimiento y en arte. Lo que encuentra, en cambio, es una humanidad que parece haber perdido algo de la tensión interior que hace necesaria la creación. Y cuando intenta explicarse esa belleza frágil —mucho antes de saber de la existencia de los morlocks ni de la amenaza que estos significan—, formula una idea incómoda: en un mundo de seguridad perfecta, la energía que antes se gastaba en sobrevivir se volcaría al arte y al erotismo... pero pasado cierto tiempo, esa misma comodidad terminaría por apagarlos. Cuando más adelante aparecen los morlocks, ese descubrimiento de la violencia no invalida la hipótesis, sino que la vuelve aún más perturbadora. La amenaza existe, pero en los elois casi no produce conciencia. El peligro no se vive como una angustia elaborada —esa inquietud que podría volverse relato, rito, canto, imagen—, sino como un sobresalto primario, sobre todo li-



gado a la noche: un miedo que se padece pero no se piensa. Para que exista algo así como una «angustia creadora» hace falta, además del riesgo, cierta lucidez. Hace falta saber que hay un *afuera*, imaginarlo, nombrarlo, preguntarse por qué ocurre. Los elois parecen haber perdido justamente esa capacidad. Por eso, incluso con el peligro rondando, no se enciende el arte como respuesta. Lo que aparece es una vida liviana por fuera, frágil por dentro, que reacciona pero no interpreta.

Lo fascinante de esa primera hipótesis del Viajero del Tiempo es que Wells no celebra el arte como coronación del progreso. Lo mira como una fase —brillante, sí, pero pasajera— en el ciclo de una especie. El arte aparece como el último florecimiento de una energía que ya no tiene presión externa y, por eso, empieza a volverse contra sí misma. Primero en forma de ornamento, luego como languidez, después como indiferencia. Esa desaparición no es abstracta. Está en las ruinas, en la falta de cuidado, en la impresión de museo abandonado que produce el Palacio de Porcelana Verde. Aquí Wells lanza una pregunta que sigue siendo nuestra: ¿qué condiciones sostienen el deseo de hacer arte? ¿Qué hace falta —hambre, peligro, conflicto, pérdida, injusticia, fricción, amor— para que haya algo que decir y una necesidad de decirlo? En su futuro, la vida se vuelve tan blanda que ya no empuja. El arte, que alguna vez fue exceso y riesgo, termina convertido en resto arqueológico.

La pregunta no es ingenua, y espero que mi respuesta tampoco lo sea demasiado. Llegado ese hipotético punto de bienestar total, creo que el arte no se extinguiría del todo porque hay al menos dos cosas que no se dejan «organizar» para

siempre. Una es la muerte. Los elois no son inmortales, y el cuerpo siempre acaba recordándolo, incluso en un mundo paradisíaco de frutas y jardines. La otra es el miedo cósmico a la extinción, a la indiferencia del tiempo. Por eso, cuando la novela más adelante abre el plano y nos deja ver la Tierra en su vejez astronómica, lo que vuelve con fuerza no es la aventura, sino la necesidad antigua de sostener la mirada ante lo que se termina. Y ahí, justo ahí, el arte reaparece como lo que quizá siempre fue: una respuesta frágil y humana frente a lo que nunca podremos domesticar.

De más está decir que el problema de la desigualdad social, en un mundo que suma cada vez más multimillonarios, sigue tan vigente como siempre. Si a eso le agregamos las nuevas incertidumbres que plantea un futuro dominado por la tecnología, vemos los muchos puntos en común que nuestro presente tiene con esa época victoriana. Detrás de cada página de esta sorprendente novela, late esa mezcla de duda y curiosidad que cualquier persona que vive en una época de cambios acelerados reconoce como propia. Wells la sintió en 1895. Nosotros la sentimos ahora, en este presente que tantas veces se parece al borde de algo.

Hoy, con la inteligencia artificial, vivimos un salto de magnitud comparable. Aceleración, incompreensión colectiva, debates éticos, miedo. Todo ocurre antes de que tengamos un lenguaje compartido para explicarlo. Nos deslumbra y nos inquieta la misma cosa: su potencia. Y

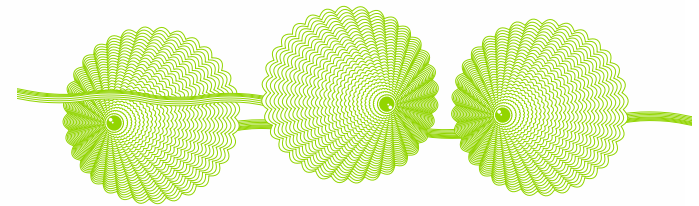


como entonces, el problema no es solo técnico; es de escala, de velocidad y de reparto. ¿Quién decide hacia dónde va ese salto? ¿Quién queda atrás? ¿Quién paga el costo de la «eficiencia»?

La diferencia, tal vez, radica en que los contemporáneos de Wells tenían un imaginario optimista, mientras que el nuestro es mucho más sombrío, pero lo que nos une es el desconcierto ante un futuro que ya llegó. Los victorianos temían a las máquinas que transformaban el trabajo. Nosotros tememos a la tecnología que transformará la inteligencia, el lenguaje, la creación. Ser reemplazados por máquinas —hoy diríamos por sistemas de inteligencia artificial— parece haberse instalado como uno de los miedos más profundos porque toca varias fibras a la vez. Está, por supuesto, la dimensión económica; la idea de que aquello que hacemos para vivir (escribir, traducir, enseñar, diseñar, diagnosticar, programar) pueda hacerlo un sistema más rápido, más barato y sin cansancio. Pero debajo de esa capa hay otra más íntima: si la máquina puede imitar lo que yo hago, ¿qué queda de mi singularidad? Y más abajo todavía: si la máquina puede producir algo indistinguible de lo humano, ¿qué significa, entonces, «ser humano»? En ese punto el miedo toma una forma casi metafísica: no tememos solo a la máquina, tememos a lo que la máquina revela de nosotros. En su novela, Wells nos muestra que el miedo al futuro también es el miedo a perder el control del sentido.

Hace un rato me preguntaba cómo escribiría yo una novela con la misma premisa (un salto de cientos de miles de años). Posiblemente imaginaría una evolución mucho más híbrida; la especie humana deviniendo *cyborg*, mitad orgánicos, mitad

cuerpo e inteligencia artificiales, pero en definitiva el gesto creativo sería el mismo. La ciencia ficción no predice nada, traduce sensaciones históricas. Algunos dirán, y con razón, que ya somos *cyborgs*, con un teléfono pegado a la mano, implantes de cadera, prótesis de rodilla, marcapasos, implantes cocleares, lentes de contacto que corrigen la miopía. Del mismo modo, los obreros de la época victoriana ya vivían condenados a la oscuridad y a condiciones laborales insalubres. *La máquina del tiempo* aún funciona como espejo porque nos recuerda que el verdadero sobresalto no es la novedad, sino el modo en que la novedad reorganiza lo humano. Y que cada época, cuando acelera, produce su propia forma de vértigo.



Leída desde América Latina, esta distopía cobra un tono particular. Aquí el progreso no ha sido una experiencia lineal ni universal. Los desafíos a futuro, aun con el advenimiento de la tecnología más sofisticada, serán otros... si es que la tecnología nos llega a la misma velocidad que les llegará a los países del norte global. Nuestra región conoce bien ese reparto del futuro: unos

pocos acceden a él, mientras la mayoría queda anclada en el presente o en un pasado que nunca termina de pasar. En ese sentido, *La máquina del tiempo* también es un modelo útil para pensar la colonialidad del tiempo —esa estructura que organiza el mundo en «adelantados» y «atrasados».

Leer y escribir nunca son ejercicios inocentes. Hablar del futuro desde América Latina exige declarar desde dónde se habla. Aquí el porvenir a menudo ha funcionado como una tecnología de jerarquización, una forma de dividir el mundo entre los que llegan primero y los que esperan. Por eso nuestra ciencia ficción suele asumir un tono distinto del anglosajón, donde el miedo a *perder* el progreso es reemplazado por la sospecha de que nunca nos perteneció del todo. De ahí surgen variantes que nos permiten reclamar el género como algo profundamente nuestro: futuros híbridos, colapsados, de supervivencia. En lugar de la máquina perfecta, la «chapucería genial»; en lugar de la evolución lineal, la mutación imprevisible.

Por supuesto, hacer cualquier generalización en pocas líneas sería simplista, y quien quiera profundizar sobre el tema podrá leer libros muy recomendables que dan cuenta de la amplia genealogía de la ciencia ficción escrita desde nuestro continente. Así como la región es un conjunto de diversidades, también lo es su literatura. Pero lo cierto es que la ciencia ficción en América Latina apareció temprano, ya desde el siglo XIX, de la mano de los proyectos de emancipación y los debates sobre modernización. Durante mucho tiempo, sin embargo, esos textos no circularon con una etiqueta estable, lo cual los volvió difíciles de identificar y agrupar. De hecho, el propio

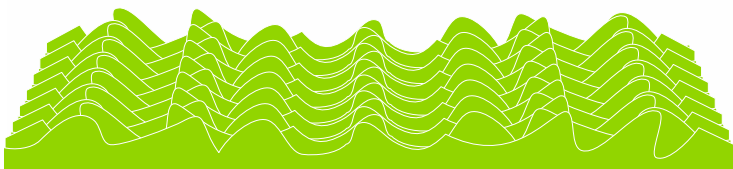
rótulo «*science fiction*» convivió durante décadas con un abanico de nombres —fantasía científica, romance científico, ficciones científicas, relato especulativo—. Esa inestabilidad hizo que más de una tradición nacional pareciera «no tener» ciencia ficción, cuando lo que ocurría era que los textos estaban dispersos, olvidados.

Antes de que el género se consolidara en la región, ya había antecedentes de peso, entre ellos Borges y Bioy Casares, que lo trabajaron desde la ficción y también le dieron visibilidad como los grandes lectores que eran. Más tarde, a partir de la segunda mitad del siglo XX, fueron apareciendo más autores que hicieron del género un terreno fértil. El escritor boliviano Edmundo Paz Soldán —referente de la ciencia ficción latinoamericana contemporánea— propone una clave que a mí me sirve mucho para leer este mapa: a diferencia de cierto imaginario anglosajón clásico, nuestra tradición reflexiona sobre el impacto tecnológico sin fe iluminista y desde intersticios, esas grietas por donde se cuelan las disrupciones que los cambios provocan. Paz Soldán afirma que, en nuestros contextos, la tecnología casi nunca llega sola. Llega de la mano del Estado y la violencia. *El delirio de Turing* transcurre en una ciudad boliviana ficticia en plena revuelta social y, de hecho, él mismo la ha vinculado con la crisis del modelo neoliberal en Bolivia, un momento histórico en el que lo tecnológico, lo corporativo y lo político se vuelven inseparables. En su novela *Iris* esa lectura es aún más tangible. El futuro



aparece como territorio ocupado, una zona tóxica bajo control de fuerzas colonizadoras, separada por un perímetro, y atravesada por guerra y vigilancia. El motor del conflicto es extractivo. Un poder corporativo obtiene la concesión para explotar minas y los nativos luchan contra esa dominación. Futuro, aquí, significa concesión, guerra, toxicidad y administración externa del territorio.

Ese «futuro» entendido como concesión e injerencia externa no es una rareza en nuestra región. Es, más bien, una manera de imaginar el porvenir desde la experiencia histórica del saqueo y la desigualdad. Y no siempre adopta la forma visible de una ocupación; a veces llega como erosión o empobrecimiento.



En *Plop*, de Rafael Pinedo, una novela premiada y emblemática del posapocalipsis latinoamericano, el futuro aparece como degradación material pura. Un mundo donde la vida se organiza en el barro, con recursos mínimos, con cuerpos endurecidos por la escasez. La tecnología, si está, aparece como resto: objetos reusados, chatarra resignificada. El porvenir se vuelve un aprendizaje brutal del reciclaje y el poder.

*El eternauta* —la historieta de culto de Oesterheld— propone una escena igual de latinoamericana. Buenos Aires bajo una nevada tóxica que mata a la mayoría, con Juan Salvo y un puñado de sobrevivientes resistiendo una amenaza que al principio no se deja ver. La ciudad se convierte en trinchera y la solidaridad opera como una tecnología artesanal de supervivencia.

A menudo, nuestra imaginación del futuro surge más de la precariedad que de la abundancia. Por eso, en lugar de proyectar máquinas perfectas, pensamos futuros desgastados, drenados, tóxicos, donde lo humano se redefine en relación con un entorno herido. En ese registro se inscribe mi propia novela, *Mugre rosa*, una distopía ecológica donde el virus y la contaminación —del aire y del cuerpo— operan como fuerzas materiales que reorganizan la vida cotidiana y el vínculo con los otros.

En *Un pianista de provincias*, Ramiro Sanchiz imagina un doble colapso que desarma la idea de progreso. Se agota el petróleo y surge «la maraña», una forma de vida capaz de digerir plástico y tóxica para los humanos. La globalización se acaba y lo que queda es un mundo sostenido por economías mínimas y recorridos locales: carreteras en ruinas, ciudades de provincia, y el ingenio cotidiano para seguir andando. Ahí aparece, con nitidez, esa «chapucería genial» que tantas veces marca nuestras modernidades; la improvisación, el remiendo y el reciclaje como forma de inteligencia. Esta novela es parte de lo que Sanchiz llama su Proyecto Stahl, un uni-



verso narrativo de variaciones donde la noción de multiverso se vuelve método y Federico Stahl —el personaje que atraviesa toda su obra— protagoniza vidas muy distintas, variantes de sí mismo que se ramifican. En esta novela en particular, un Federico Stahl convertido en pianista ve fracasar su sueño de fama mundial y se dedica a viajar de pueblo en pueblo, tocando para audiencias locales. En mi lectura, esta apuesta por los mundos posibles también discute la idea de un futuro único y lineal. Lo que nos espera no es «la» historia, sino muchas derivas simultáneas.

*Las dimensiones absolutas*, del colombiano Rodrigo Bastidas, imagina el futuro como un territorio de capas que se superponen y se desordenan. Un hombre vuelve a su ciudad de origen y emprende un trayecto hacia las bocas de un volcán activo. En ese recorrido, la novela abre la posibilidad de que la realidad no sea una sola. Aparecen mundos paralelos —o, si se quiere, versiones alternativas del mismo mundo— que van desplazando lo que el protagonista creía saber. Lo cibernético se cruza con lo biológico y lo real con lo onírico, en un ejercicio que se siente muy latinoamericano.

Otros autores, como Liliana Colanzi, Gabriela Damián Miravete o el propio Paz Soldán, también imaginan futuros atravesados por lo ancestral, lo espiritual y lo ambiental. Frente al fatalismo cósmico de Wells, en buena parte de nuestra ciencia ficción aparece lo mestizo, lo ecológico, lo corporal, una mezcla de mitologías locales y herencias occidentales. Tal vez la esperanza no esté en dominar el tiempo, sino en reconciliarlo con la memoria. Aceptar que el futuro no se construye desde

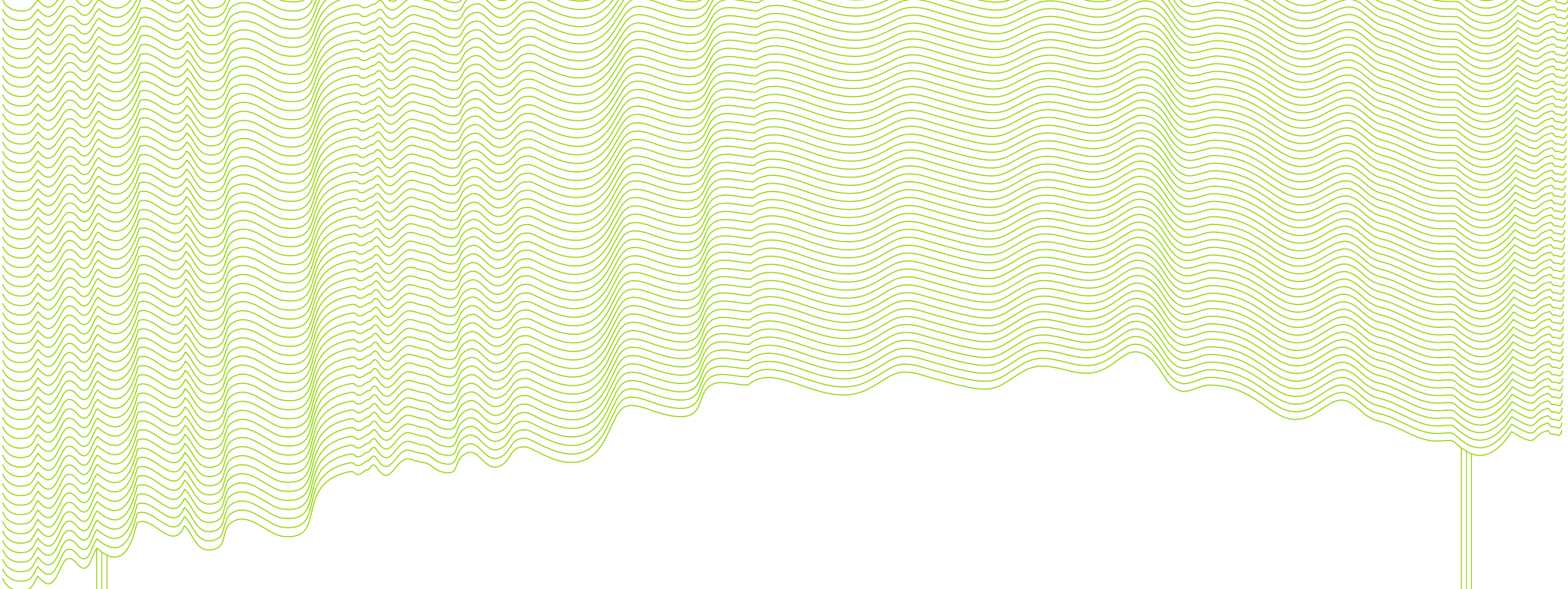
cero, pues arrastra sedimentos, deudas y vínculos profundos con el territorio.

En el fondo, *La máquina del tiempo* encierra una paradoja que sigue viva: la fe en la ciencia como vía de salvación y el miedo a que esa misma ciencia, mal distribuida o mal dirigida, nos destruya. Desde América Latina, donde el futuro se construye siempre sobre ruinas, esa tensión se vuelve una pregunta ética. ¿Cómo imaginar un porvenir sin repetir la violencia del progreso que nos «inventó»?

Sospecho que la respuesta está en la mirada del viajero. Aprender a desconfiar de ciertos relatos y cultivar una conciencia capaz de ver más allá del espejismo del desarrollo; reconocer en el tiempo una herida, más que una línea recta.

Quien escribe ciencia ficción no se sienta frente a la hoja en blanco con el desafío de «acertarle» al futuro, como si se tratara de una apuesta o una profecía (aunque nunca deje de sorprendernos hasta qué punto la imaginación tiene poderes anticipatorios). Lo que le interesa, sobre todo, es pensar mejor el presente: qué llamamos progreso, qué aceptamos como inevitable, qué vidas quedan fuera del cuadro cuando decimos «mañana». Y, aun así, el resultado siempre revelará nuestros propios puntos ciegos, nuestras ingenuidades personales y de época. Pero vale la pena intentarlo. El futuro no está escrito y la forma en que lo imaginamos importa, porque al final, imaginar también es elegir.





LA SOSPECHA DEL PORVENIR

FERNANDA TRIÁS



## Créditos

La sospecha del porvenir

FERNANDA TRÍAS

Autora

© Del texto

Fernanda Trías

© De esta edición:

Grupo de Inversiones

Suramericana S. A.

Grupo SURA

Ricardo Jaramillo Mejía

Presidente Grupo SURA

Juana Francisca Llano Cadavid

Presidente Suramericana

Ignacio Calle Cuartas

Presidente SURA Asset

Management

Coordinación editorial

María Mercedes Barrera

Paula Cecilia Villegas

CRÉDITOS

FERNANDA TRÍAS

Asesoría editorial, investigación,  
selección de textos e imágenes,  
edición y diseño gráfico

Mesa Estándar

Juan David Díez

Miguel Mesa

Verónica Montoya

Corrección de estilo y cuidado  
de la edición

Catalina Trujillo-Urrego

Ilustraciones

Carlos Roldán

Impresión

Artes y letras S. A. S.

ISBN

978-628-96556-5-0

Primera edición, marzo de 2026

Impreso en Colombia

Queda prohibida, sin la  
autorización escrita de los  
editores, bajo las sanciones  
establecidas en las leyes, la  
reproducción total o parcial de  
esta obra por cualquier medio o  
procedimiento.

**sura** 



**MORLOCK LLEVANDO UN ELOI**

La máquina del tiempo y sus personajes han servido para reimaginar constantemente nuestro futuro. Pocas obras de la literatura cuentan con tantas y variadas interpretaciones en narrativa, poesía, cómic, televisión y cine. Esta curiosa imagen, alejada ampliamente de la historia original, muestra a un morlock con fisonomía de gorila alfa que carga en brazos a una sensual eloi.

---

«Dominio Público, Creative Commons (CC). Ilustración de Virgil Finlay sobre la novela de H. G. Wells *La máquina del tiempo*, publicada en la revista de ciencia ficción *Famous Fantastic Mysteries* (1950) bajo el título: "And now I was to see the most weird and horrible scene of all that I had beheld in that future age"». Tomado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Time\\_Machine\\_by\\_Virgil\\_Finlay\\_2.png?uselang=en#licensing](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Time_Machine_by_Virgil_Finlay_2.png?uselang=en#licensing).

---

Este libro se terminó de imprimir en el Taller Artes y letras S. A. S. de Medellín, en marzo de 2026. Para la formación de textos se utilizaron las fuentes Sura Sans y Sura Serif, diseñadas por Typograma y Bastarda Type, respectivamente. El tiraje fue de 1.000 ejemplares impresos en papel Avena de 90 gramos.

Fernanda Trías (Uruguay, 1976) es autora de *Cuaderno para un solo ojo*, *La azotea*, *La ciudad invencible*, *No soñarás flores*, *Mugre rosa*, *El monte de las furias* y *Miembro fantasma*. Por *Mugre rosa* recibió los premios Nacional de Literatura, Bartolomé Hidalgo y Sor Juana Inés de la Cruz. *Mugre rosa* estuvo nominada a los National Book Awards en Estados Unidos y, al igual que *La azotea*, recibió el PEN Translates Award de Reino Unido. En 2025 volvió a recibir el Premio Sor Juana Inés de la Cruz por la novela *El monte de las furias*. Sus obras se han traducido a veinte lenguas. Vive en Colombia, donde es profesora en la Maestría de Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo.

Por invitación de Grupo SURA, en 2026 escribió *La sospecha del porvenir*, una reflexión suscitada a partir de *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells.

