



9 / Guayaquil  
II semestre 2022  
ISSN 2631-2824

# Escribir desde el cruce de géneros Una aproximación a *Tiempo*, de Abdón Ubidia

María Angélica Espinel

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

[espinelangelica@gmail.com](mailto:espinelangelica@gmail.com)

77

## Resumen

En *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte* (2015), Florencia Garramuño sostiene que el arte contemporáneo pone en crisis la idea de pertenencia y de especificidad. El presente trabajo propone una aproximación a un libro que puede leerse bajo ese prisma a raíz de la conjugación de géneros disímiles que moldean, indefiniblemente, una forma huidiza. En efecto, *Tiempo, ficción filosófica y científica* (2015), del ecuatoriano Abdón Ubidia, establece, como su título advierte, puntos de conexión y fuga entre tres series discursivas: literatura, filosofía y ciencia, y, a su vez, cruza rasgos propios de la ciencia ficción, el fantástico y el ensayo. Este descalce genérico posibilita la proyección de inquietudes, interrogantes y especulaciones sobre el arte y el devenir del hombre en nuestra época marcada por los flujos y destiempos de la globalización.

**Palabras clave:** Abdón Ubidia, Cruces genéricos, Neoglobalización, Ciencia Ficción, Ensayo

### Abstract

*In Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte* (2015), Florencia Garramuño maintains that contemporary art puts the idea of belonging and specificity in crisis. The following paper proposes an approach to a book that can be read under this prism as a result of the conjugation of dissimilar genres that mold, indefinitely, an elusive form. Indeed, *Tiempo, ficción filosófica y científica* (2015), by the Ecuadorian Abdón Ubidia establishes, as its title warns, points of connection and escape between three discursive series: literature, philosophy and science, and crosses also features of the science-fiction, the fantastic and the essay. This generic mismatch enables the projection of concerns, questions and speculations about art and the future of man in our time marked by the flows and mistimes of globalization.

**Keywords:** Abdón Ubidia, crossovers of literary genres, neoglobalization, Science-fiction, Essay

78

|

¿Cómo escribir hoy, en el escenario de un mundo globalizado? Formulo esta pregunta a modo de disparador y, al hacerlo, no puedo evitar pensar en las condiciones de enunciación de este artículo, resultado parcial de la estancia de investigación de una argentina en Francia, expandido y reformulado gracias a los aportes de colegas de nacionalidades disímiles en el marco de un congreso organizado por el Centre d'études équatoriennes de la Universidad de París Nanterre y por la Asociación de Ecuatorianistas. ¿Cómo escribir, entonces, *desde* Latinoamérica? Esto en una época en la que, como señala Ticio Escobar:

[...] Estamos lejos del latinoamericanismo de los 60 y de sus alegorías identitarias (Pueblo, Nación, Identidad, etc.) que, en nombre de lo "propio", entraban en polaridad absoluta con lo "extranjero" o lo "foráneo" para defender sustancialistamente una esencia de lo latinoamericano: una reserva autóctona de significaciones incontaminadas?<sup>1</sup>

O, como inquiera otro insoslayable pensador de la región, Néstor García Canclini: ¿«Cómo pensar un continente que, en gran medida, está en otra parte»<sup>2</sup>, en un tiempo en que no solo las naciones están «fuera de sí»<sup>3</sup>, sino también el arte, que rebasa todas las fronteras<sup>4</sup>, escapa de su autonomía y va al encuentro de lo extraartístico, viendo cómo «las murallas entre géneros, entre arte y publicidad, entre juego y reflexión se desmoronan»?<sup>5</sup>

Precisamente, en *Tiempo, ficción filosófica y científica* (2015), Abdón Ubidia elige hacerlo, elige escribir y pensar, a través del cruce de géneros. Allí, el ecuatoriano no solo establece, como el nombre del volumen advierte, puntos de conexión y fuga entre

---

1 Ticio Escobar, *El arte fuera de sí* (Asunción: FONDEC-CAV/Museo del Barro, 2004), 5.

2 Néstor García Canclini, *La globalización imaginada* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 52.

3 No es ocioso recordar, dado que remito a ambos críticos de la cultura en el mismo párrafo, que la idea de «arte fuera de sí» es propuesta por Ticio Escobar en su libro homónimo editado en el 2004 y que Néstor García Canclini se sirve de ella para desarrollar su trabajo *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia* que se publica seis años más tarde. La remisión al paraguay se plantea de forma explícita ya desde la apertura del volumen, titulada, en homenaje a Canclini, «El arte fuera de sí».

4 Otra autora que sigue a Ticio Escobar para orientar sus análisis y aportes es Florencia Garramuño. En el «Prefacio» de *Mundos en común*, la argentina utiliza un epígrafe de *El arte fuera de sí* y, con esa punta de lanza, esgrime: «Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía» [ver: Florencia Garramuño, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (Buenos Aires: FCE, 2015), 13].

5 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato* (Buenos Aires: Katz, 2010), 49.

tres series discursivas: literatura, filosofía y ciencia, sino que cruza rasgos propios de la ciencia ficción, el fantástico y el ensayo. No es este el primer texto en el que Ubidia pone en práctica el procedimiento. Se trata, más bien, de una operatoria transversal a la integralidad de la serie *Divertinventos*, recorte de su obra que recoge tres publicaciones previas a la que nos ocupa: *Divertinventos, libro de fantasías y utopías*, de 1989; *El palacio de los espejos*, de 1996 y *La escala humana*, de 2008. En este trabajo observaremos cómo se pone en marcha la mixturación genérica a partir del análisis del cuento «La impresora de 4 dimensiones» de la antología más reciente.

## II

80

Si el sistema paratextual funciona como clave de lectura para cualquier discurso, hay que notar que «La impresora de 4 dimensiones» nos coloca en el terreno de la ciencia ficción a partir del título, en tanto previene a los lectores acerca de un invento tecnológico que será central a lo largo del relato. Por otro lado, el epígrafe del proverbio latino: «El nombre es el destino»<sup>6</sup>, a la vez que dialoga con la trama, con el tenor ficcional del texto y su argumento, puede leerse como una cita, estrategia típica del discurso académico, que promueve una filiación con el ensayo, y que lo inaugura por medio de una sentencia poderosa por su tono asertivo. En este sentido, el dicho latino opera como frase inicial que pone en juego lo que para Beatriz Sarlo es una de las formas posibles del ensayo: la

---

<sup>6</sup> Abdón Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», en *Tiempo, ficción filosófica y científica* (Quito: El conjejo, 2015), 37, edición para Kindle.

afirmación radical, «cuya radicalidad, precisamente, desencaja los pasos argumentativos»<sup>7</sup>. La crítica argentina también indica que la argumentación es de carácter «tentativo (exploratorio)» y que una de las misiones imposibles de esta tipología textual tiene que ver con intentar articularla con su rasgo opuesto, de signo conclusivo. Lo anterior desemboca en una «relación problemática con la exposición y la prueba, (...) que está tensionada entre considerar la prueba como innecesaria, sosteniéndose en la escritura de la idea, y acumularla con la obsesión benjaminiana del depósito de citas»<sup>8</sup>. Atendiendo este último punto, no es casual que la primera oración del cuento vuelva a insertar una voz ajena, esta vez la de William Faulkner, para decir: «Cada nombre trae su propio presagio», frase que, en consonancia con la insistencia propia del género, es reformulada por la voz enunciadora: «Como decir, en tu nombre existe ya una advertencia»<sup>9</sup>. La reiteración conceptual nombre-destino/presagio/advertencia forma parte del movimiento discursivo ensayístico. El ensayo «vuelve y revuelve»<sup>10</sup>, dice Adorno citando a Max Bense, y, en la misma línea, Sarlo apunta su circularidad, recursividad y abundancia innecesarias.<sup>11</sup> A propósito de la voz enunciadora, es necesario señalar dos cosas. Primero, la aparición de la primera persona en: «Cuando pienso en esa frase, el nombre de mi amiga Hypatía se me viene a la mente»<sup>12</sup> porque, en el ensayo, tiene lugar un «pasaje entre el modo impersonal al modo personal»<sup>13</sup>

---

7 Beatriz Sarlo, «Del otro lado del horizonte», *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, boletín n.º 9 (2001): 17.

8 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 19.

9 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 37.

10 Theodor Adorno, «El ensayo como forma», en *Notas de literatura* (Barcelona: Ariel, 1962), 27.

11 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 18.

12 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 37.

13 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 29.

que desencadena la dominancia del yo. Además, el proceso mental «pensar» nos acerca al importe reflexivo inherente a este tipo de discurso. En segundo lugar, antes de introducir la instancia predominantemente narrativa del texto, el enunciador dice: «Esta es la historia de ella [Hypatía] y la impresora de cuatro dimensiones. Empecemos»<sup>14</sup>. A través del último verbo, que está en primera persona del plural y en subjuntivo con valor de imperativo, el narrador incluye al lector y, en esa marcha, pone de manifiesto el aspecto dialógico presente en todo ensayo (si hay un «yo» tiene que haber un «tú» que reciba el enunciado) y la impronta persuasiva del discurso que, aunque articule una idea, una búsqueda siempre en fuga, siempre en desvío, requiere de la proximidad, de la complicidad con el receptor. Se invita a quien lee a acompañar el devenir textual, a quedarse a oír el *exempla*<sup>15</sup> que permite articular la anécdota con la máxima romana, exhibiendo así lo que, para César Aira, la narrativa moderna se esfuerza en ocultar:

Esas formulaciones anticuadas como “habíamos dejado a nuestro héroe en tal o cual situación...” o “pero los lectores se estarán preguntando...”, que ya no se usan, en el ensayo han persistido porque son inherentes al género. La inmediatez del autor con su tema impone los protocolos de la enunciación.<sup>16</sup>

«La impresora de 4 dimensiones», por lo tanto, construye un entramado discursivo que, sin ser puramente ensayo, emula un suje-

14 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 38.

15 El *exempla* es uno de los recursos que apunta Sarlo como los más frecuentes del ensayo y lo define como «prueba y ornato, según la retórica» (mis negritas). Puede considerarse, por consiguiente, toda la narración de Hypatía y el narrador como una «prueba» orientada a validar la máxima que identifica nombre y destino. Ver: Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 24.

16 César Aira, «El ensayo y su tema», en *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, boletín n.º 9, 14.

to de enunciación similar a él. En otras palabras: los procedimientos retóricos configuran una voz autoral que no es asimilable a la del sujeto empírico Abdón Ubidia porque no es siquiera verosímil que la historia de Hypatía y el invento científico le haya acaecido al escritor; es decir que no hay una intención de asumir lo narrado como extraliterariamente verificable —lo que sí podría ser buscado en el ensayo como parte de la argumentación—. Como resultado, el lector sabe que lo que identifica como registro ensayístico se inserta dentro de una ficción y que no debe leerse con afán corroborativo, sino como exposición del artificio discursivo que, a pesar de ser ficcional, no impide la formulación de verdaderas especulaciones.

### III

83

En todo caso, la inflexión ensayística se halla entretrejida al género de ciencia ficción y este comienza a perfilarse con la inserción del *exempla*, es decir, cuando «comenzamos» con la historia de Hypatía y la impresora. «El avance de la ciencia y de la tecnología (...) es acumulativo, y cada avance tiende a impulsar otro avance más veloz» sostiene Isaac Asimov.<sup>17</sup> Considero la cita del ruso-estadounidense doblemente pertinente, pues, en la narración de Ubidia, la mentada velocidad será reiterativamente tematizada y problematizada por la protagonista. Además, el relato parece compartir la concepción del avance científico-tecnológico como acumulativo en tanto se hace referencia a las formas de impresión anteriores a las de cuatro dimensiones:

---

<sup>17</sup> Isaac Asimov, «La ciencia ficción en general» en *Sobre la ciencia ficción* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 8.

Cuando asomaron las primeras impresoras de tres dimensiones, todos supimos que una nueva revolución había comenzado. Su función era sustancialmente distinta de la que, siglos atrás, Gutenberg propiciara con la imprenta, es decir, con su impresora de dos dimensiones. Ésta difundió el conocimiento. La impresora de tres dimensiones vino a difundir los objetos.<sup>18</sup>

84

La mención de la impresora 3D y de la de Gutenberg, junto a sus consecuencias pragmáticas (propagación de conocimientos y difusión de objetos), implica el enlace entre ciencia y sociedad que, si hacemos propia la definición de Asimov, es consustancial a la ciencia ficción: «La ciencia ficción puede ser definida como aquella rama de la literatura que trata sobre las reacciones de los seres humanos a los cambios en la ciencia y la tecnología»<sup>19</sup>. Asimismo, la alusión a la «revolución» impulsada por ambos inventos, por paragón, crea expectativas sobre los efectos que tendrá, dentro del relato, la nueva máquina, con lo que se realza el elemento crítico cuando ellas se ven frustradas.

A lo largo del relato, como de toda la antología, el problema del tiempo y su aceleración es medular y la forma de introducirlo viene dada por su nexo con los aparatos científicos. Respecto de las impresoras 3D, leemos: «Era el comienzo de la teletransportación. Uno diseñaba o copiaba una cosa y, al otro lado del mundo, ésta era reproducida fielmente: fuese vaso, edificio o monumento. Fue casi la abolición total del tiempo»<sup>20</sup>. La velocidad en el orden de la reproducción tiene su correlato en la recolección de ganancias: «El capital se acumuló con la misma velocidad que creció, de otra par-

---

18 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 38.

19 Isaac Asimov, «¡Qué fácil ver el futuro!», en *Sobre la ciencia ficción*, 44.

20 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 38.

te, la pobreza»<sup>21</sup>. Afín a un mundo globalizado, la obtención acelerada de capital va de la mano con un planeta interconectado, donde la mercancía circula a ritmos galopantes pero la distribución de la riqueza y las posibilidades de participación siguen siendo muy desparejas. Como explica García Canclini:

[en el ensanchamiento del mercado] hay quienes se benefician (...) [hay] quienes pueden participar en él desde las economías y culturas periféricas, y [otros] cuantos [que] quedan descolgados de los circuitos globales. Las nuevas fronteras de la desigualdad separan cada vez más a quienes son capaces de conectarse a redes supranacionales de quienes quedan arrinconados en sus reductos locales.<sup>22</sup>

El texto de Ubidia critica, a través de la ironía, este orden de cosas. Hiperboliza acerca de la rapidez con que los bienes se elaboran, se consumen y se descartan, y describe una generación de basura tan inmensa que, como indica:

Países enteros tuvieron que especializarse para guardarla. *Países basura* se llamaron porque la recepción de ésta pasó a ser su única fuente de ingresos y, para colmo, su industria turística basada en el lema: "¡Venga a conocer nuestras grandes montañas de desechos!" , no prosperó.<sup>23</sup>

El concepto de *país basura* no solo alude al sistema de producción de los países que, relegados, trabajan con lo perimido, con lo que sobra, con aquello que el sistema expulsa. La denominación, políticamente incorrecta, no es inocente: el hecho de que el segundo

---

21 *Ibíd.*

22 García Canclini, *La globalización imaginada*, 32.

23 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39 (cursivas del texto).

término de la palabra compuesta pueda interpretarse como una alusión a los desperdicios que son concentrados en determinadas naciones, pero, a la par, como atributo del núcleo «países», implica la existencia de Estados que son considerados, directamente ellos, como desecho.<sup>24</sup> Bajo este aspecto, cobra vigor la denuncia contra la hipocresía de una terminología económico-política que busca ocultar, mediante eufemismos, la violencia de la inequidad y de la enorme dependencia que vuelve imposible la diversificación de las fuentes de ingreso.

86

En tal contexto, las intervenciones del personaje de Hypatía también se tiñen de una inflexión reflexiva que encarna algunos rasgos del ensayo. La oposición de la protagonista contra la vertiginosidad del tiempo se traduce en intentos por esbozar explicaciones de cómo afecta a la vida humana: «La lentitud ha sido reemplazada por la rapidez. El tedio, el *spleen* decimonónico, se cambió en estrés a partir del siglo XX»<sup>25</sup>. Nuevamente, se emplea el tono asertivo que marcara Sarlo como una de las formas posibles del ensayo y, al mismo tiempo, como señala Adorno, se «absorbe conceptos y experiencias»<sup>26</sup>, dado que el personaje pone en su boca nociones relacionadas al campo humanístico o psicológico, como «spleen» y «estrés», a la vez que pone en relación experiencias sociales de dos épocas diferentes. Paralelamente, aventurar la con-

---

24 La *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española explica que, para el caso de las palabras compuestas bajo la estructura SUSTANTIVO+SUSTANTIVO, «El segundo constituyente (...) aporta alguna propiedad particular de la entidad designada por el núcleo, a menudo la forma o la apariencia (corbata mariposa, pantalones campana, pez espada), el origen (bebé probeta, lengua madre) o la función que ejerce algo (buque escuela, casa cuna, ciudad dormitorio, hombre orquesta, reloj despertador)» [Ver: RAE, «La derivación apreciativa», en *Nueva gramática de la lengua española (Manual)* (Madrid: Espasa, 2009) 197]. Las interpretaciones que formulo del vocablo «basura» en el lexema compuesto pueden considerarse, en el primer caso, como atributo de función y, en el segundo, de forma o apariencia.

25 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39-40.

26 Adorno, «El ensayo como forma», 11.

jugación de términos de distinto orden —«el tiempo y el spleen» o «el tiempo y el estrés»— empalma a la perfección con el modo en que el género ensayístico elige su asunto y conecta ideas. Para Aira, esta estrategia particular se ve, a menudo, en los títulos que siguen la estructura «A y B». Según el escritor argentino, en todo ensayo hay «un encuentro [que] se da en el seno de una combinatoria: no es el encuentro de un autor con un tema sino de dos temas entre sí»<sup>27</sup>. Una vez que la fuerza de la asertividad y del encuentro temático han tenido lugar, el ensayo continúa su exploración y puede asumir otras tácticas: la interrogación. Hypatía plantea múltiples inquietudes (siempre derivadas de su tema) a través de la modalidad interrogativa: «¿Por qué quieren enloquecernos con tanta velocidad? ¿A dónde corremos? ¿Quién nos persigue? ¿A dónde vamos a llegar? ¿Qué perseguimos?»<sup>28</sup>. La concatenación de preguntas va en paralelo a lo que Sarlo describe: si la «otra forma» del ensayo es la interrogación, «su desenlace no necesariamente ofrece una respuesta, sino una nueva pregunta, bordeando lo que no se sabe, que se ha ampliado como resultado en negativo»<sup>29</sup>. Gracias a otras fuentes y referencias a la autoridad, y en coincidencia con la concepción del ensayo como «depósito de citas», estos cuestionamientos son nutridos por otras voces: «Leía, regalaba y comentaba obras de antaño, entre ellas, las de un filósofo llamado Virilio y una, *La lentitud*, de un novelista llamado Kundera, como para afirmar sus razones»<sup>30</sup>.

No es solo discursivo el enfrentamiento de Hypatía contra el impacto social que tienen las nuevas tecnologías: también tie-

---

27 Aira, «El ensayo y su tema», 11.

28 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39.

29 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 18.

30 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39.

ne implicancias en su praxis política. Al modo de una militante sesentista con fe en el cambio social, la protagonista «organiza- ba grupos y visitaba colegios y universidades y hasta había fundado un partido político en pro de “lentificar” el mundo, al cual nadie quería afiliarse ni yo tampoco, aunque firmaba sus manifiestos»<sup>31</sup>. La respuesta frente a ese espíritu esperanzado, que ha quedado lejos en el tiempo, es una actitud propia de nuestra época, marcada, en términos de García Canclini, por la impo- tencia ciudadana y el desinterés por la política.<sup>32</sup> Si bien es cierto que el relato tiene proyecciones a futuro, coincido con Isaac Asimov cuando dice que «ninguna historia de ciencia ficción que encierre algún pensamiento está desligada de la sociedad en la que se la produce»<sup>33</sup>. Es por eso que juzgo interesante señalar los vasos comunicantes que la ficción establece con el presente. En ese sentido, la actitud de quien narra y del resto de la sociedad es asimilable al desencanto político que pareciera cifrar nuestra era, en la que el mercado ha invadido todos los terrenos.

Uno de los órdenes donde se imbrican el ser humano idea- do por la ciencia ficción y la máquina y el entorno es, para Iván Rodrigo Mendizábal, «el artefacto tecnológico cargado de algún sentido político, donde aparece lo maquínico, —en el sentido de Deleuze y Guattari (2002)—, producto del quehacer tecnocientí- fico»<sup>34</sup>. La impresora de cuatro dimensiones cobra ese espesor: el peso del sentido político que se le atribuye radica en su potencia-

31 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 40.

32 García Canclini, *La sociedad sin relato*, 196.

33 Isaac Asimov, «Ciencia ficción y sociedad», en *Sobre la ciencia ficción*, 57.

34 Iván Rodrigo Mendizábal, «Representaciones de futurización y desfuturi- zación de la nación, sus desarrollos tecnológico-políticos y del lugar del ser hu- mano en sociedad en la literatura de ciencia ficción del área andina (Siglos XIX, XX y XXI)» (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2018), 18. <http://hdl.handle.net/10644/6065>

lidad para recuperar el tiempo, al incluir ese vector en la reproducción que hace de imágenes/miniaturas, poniendo su acento en aquello que la gente quiere olvidar, el devenir cronológico, contra el que, según Hypatía las personas están jugando una carrera. Pero esta confianza prontamente se enfrenta a la concomitancia entre la esfera científico-educativa y la mercantil y económica. Resulta pertinente apuntar cómo ingresan en el relato cuestiones propias a la producción del conocimiento y su difusión en el marco de la contemporaneidad. En primer lugar, contemplando los flujos migratorios motivados por diversas razones, es notable que el personaje femenino haya tenido noticia del nuevo invento gracias a su estadía «fuera del país visitando institutos de alta tecnología»<sup>35</sup>. Luego, también figura la cuestión del requerimiento de inversiones en el desarrollo científico:

(...) organizaremos una campaña con el fin de ayudar al Instituto para que desarrolle mejor su tecnología. Recabaremos fondos. Publicitaremos (...) sus resultados. (...) Haremos todo lo posible para que podamos lograr que una de nuestras universidades se interese en crear carreras relacionadas con el manejo de esa impresora.<sup>36</sup>

La necesidad de búsqueda de fondos habla de la dependencia de la tecnología a la lógica del mercado: si el producto no es un potencial generador de ganancias, por óptimo que sea, no habrá fondos para que se produzca ni se difunda transnacionalmente, aun en el cuadro de un mundo globalizado. ¿Cómo pretender generar impactos

---

35 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 42.

36 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 43.

alternativos en la sociedad a través de la ciencia si es el poder del mercado el que regula estas decisiones?

## IV

90

Al final del relato, hay un distanciamiento entre el narrador e Hypatía a través del cual se esboza una suerte de paradoja. Gracias a la máquina es viable la restitución del tiempo humano, del tiempo lento, pero este acomete contra su promotora. La figurilla en cuatro dimensiones de la mujer «se consume, poco a poco en la combustión lenta del tiempo» como lo hiciera «Hypatía de Alejandría en el fuego de sus asesinos»<sup>37</sup>. Esta última imagen vuelve al ensayo debido a que recupera, para concluirlo, el *exempla* que probaría la identidad entre nombre y destino. La frase concluyente exaspera el sentido de impasibilidad y la defraudación: «De la impresora de cuatro dimensiones tampoco supe nada. En este mundo de mercaderes impacientes y veloces debe haber resultado un fracaso como negocio»<sup>38</sup>. La desproporción entre las expectativas generadas por el invento al principio del relato y su intranscendencia es casi provocativa: el aparato no significó una revolución, ni social ni científica, ni modificó el tiempo del mundo (que sigue impaciente y veloz), ni triunfó en el mercado. No quedó de él ni el vestigio de una noticia o un rumor.

La escritura de Ubidia, en su serie *Divertinventos*, puede pensarse a partir de la inespecificidad de la que habla Garramuño como característica del arte contemporáneo debido al entrecruzamiento de géneros y discursividades. En «La impresora de 4 dimensiones» la imbricación de ciencia ficción y ensayo dispara derivas reflexivas

---

<sup>37</sup> Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 48.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

propias de la experiencia del sujeto en el mundo globalizado: su vinculación con el tiempo, su posibilidad o imposibilidad de intervenir en la esfera pública, su relación con la ciencia y, con especial énfasis, es asediado el rol determinante del mercado en la totalidad de los procesos mencionados.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. «El ensayo como forma». En *Notas de literatura*, 11-34. Barcelona: Ariel, 1962.
- Aira, César. «El ensayo y su tema». *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Boletín n.º 9 (2001): 9-15.
- Asimov, Isaac. *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC-CAV/Museo del Barro, 2004.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- Real Academia Española. «La derivación apreciativa». En *Nueva gramática de la lengua española (Manual)*. Madrid: Espasa, 2009.
- Rodrigo Mendizábal, Iván. «Representaciones de futurización y desfuturización de la nación, sus desarrollos tecnológico-políticos y del lugar del ser humano en sociedad en la literatura de ciencia ficción

del área andina (Siglos XIX, XX y XXI)». Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar-sede Ecuador, 2018. <http://hdl.handle.net/10644/6065>

Sarlo, Beatriz. «Del otro lado del horizonte». *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Boletín n.º 9 (2001): 16-31.

Ubidia, Abdón. *Divertinventos o libro de fantasías y utopías*. Quito: Grijalbo, 1989.

---. *El palacio de los espejos*. Quito: El conejo, 1996.

---. *La escala humana*. Quito: El conejo, 2008.

---. *Tiempo, ficción filosófica y científica*. Quito: El conejo, 2015, edición para Kindle.

### **María Angélica Espinel**

Estudiante avanzada de la carrera de Letras e investigadora en formación por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Docente en instituciones de formación secundaria y de español para extranjeros. Adscripta a la docencia y la investigación en la cátedra Literatura y Cultura Latinoamericanas, materia del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Desarrolla la Beca de Estudiante Avanzado (2021-2022), otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata bajo la dirección de la Dra. Gabriela Tineo.