

TEORÍA(S) Y UCRONÍA: otra historia era posible

MISCELÁNEA - RESEÑAS



ISSN-e 2174-2464

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/index>

Dirección

María Ángeles GRANDE ROSALES,
Universidad de Granada, España

Secretaría de redacción

Mario de la TORRE-ESPINOSA,
Universidad de Granada, España

Jefatura de redacción

Ana LAGUNA MARTÍNEZ, Universidad
de Granada, España

Consejo de redacción

Antonio ALÍAS BERGEL, Universidad de
Granada, España

Julia NAWROT, Universidad de
Granada, España

Paulo GATICA COTE, Universidade de
Santiago de Compostela, España

Belén TORTOSA PUJANTE, Université
de Strasbourg, Francia

Mitzi MARTÍNEZ GUERRERO,
Universidad Nacional Autónoma de
México, México

Kamil SERUGA, Uniwersytet
Warszawski, Polonia

Angie HARRIS SÁNCHEZ, Universidad
de Granada, España

María BEAS MARÍN, Université Paris 8,
Francia

Directora honorífica

Alana GÓMEZ GRAY, Universidad de
Guadalajara, México

Comité de honor [enlace](#)

Comité científico [enlace](#)

Evaluadores [enlace](#)

Contacto

IMPOSSIBILIA. REVISTA INTERNACIONAL DE
ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
18071 GRANADA

 E-MAIL: IMPOSSIBILIA@UGR.ES



DISTRIBUCIÓN

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA (EUG)
[HTTP://WWW.EDITORIALUGR.COM](http://www.editorialugr.com)

FOTO DE CUBIERTA: *FOR ALL MANKIND* (APPLE
TV+)

*Impossibilia. Revista Internacional de
Estudios Literarios* es una publicación
semestral evaluada por pares.

Editada desde 2011 de forma ininterrumpida,
está dedicada a la difusión de resultados de
investigaciones y estudios originales sobre
estudios literarios, especialmente en el
ámbito de la Teoría y la Crítica cultural.

Indizada/evaluada en Web of Science
(Emerging Sources Citation Index), Fuente
Academica Plus, MLA – Modern Language
Association Database, DOAJ, DIALNET,
MIAR, Dulcinea, SJIFactor, SHERPA/
RoMEO, SUDOC, EBSCO. COPAC,
Redib WorldCat, Citefactor, Directory of
Open Access Journals, ERIHPlus, LATINDEX
(Catálogo v2.0).

SUMARIO CONTENTS

MONOGRÁFICO: TEORÍA(S) Y UCRONÍA: OTRA HISTORIA ERA POSIBLE

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ, LARO DEL RÍO CASTAÑEDA, GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS

PRESENTACIÓN. LA UCRONÍA EN EL CASTILLO (DE LA TEORÍA)

INTRODUCTION. THE UCHRONIA IN THE CASTLE (OF THE THEORY)

pp. 01-04

MIRKO LAMPIS

ENCRUCIJADAS Y BIFURCACIONES. LA UCRONÍA (O ALOCRONÍA) DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA

CROSSROADS AND BIFURCATIONS. UCHRONIA (OR ALLOCHRONIA) FROM A SEMIOTIC POINT OF VIEW

pp. 05-18

DANIEL LUMBRERAS MARTÍNEZ

LOS MUNDOS POSIBLES DE LA UCRONÍA: UNA PROPOSICIÓN DE SUBGÉNEROS

THE POSSIBLE WORLDS OF UCHRONIA: A PROPOSAL OF SUBGENRES

pp. 19-31

CARLOS FERRERA CUESTA

TEATRO Y UCRONÍA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

THEATRE AND UCHRONIA IN 19TH CENTURY SPAIN

pp. 32-45

ALEXIA SARASÚA GUTIÉRREZ

TECNOLOGÍA Y CATASTROFISMO: UN ANÁLISIS DE NECESIDAD Y CONTINGENCIA EN *THE DIFFERENCE ENGINE* DE WILLIAM GIBSON Y BRUCE STERLING

TECHNOLOGY AND CATASTROPHISM: AN ANALYSIS OF NECESSITY AND CONTINGENCY IN WILLIAM GIBSON AND BRUCE STERLING'S THE DIFFERENCE ENGINE

pp. 46-58

DANIEL BLANCO FERNÁNDEZ

EL REY ARTURO Y SU CORTE EN LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: *EL REY*, UNA ALOHISTORIA DE DONALD BARTHELME

KING ARTHUR AND HIS COURT IN WORLD WAR II: THE KING, A DONALD BARTHELME'S ALLOHISTORY

pp. 59-74

JUAN F. ELICES AGUDO

'PEACE FOR OUR TIME': A UCHRONIAN APPROACH TO BRITISH FASCISM IN JO WALTON'S *FARTHING*

"PEACE FOR OUR TIME": UNA APROXIMACIÓN UCRÓNICA AL FASCISMO BRITÁNICO EN FARTHING, DE JO WALTON

pp. 75-87

MARÍA ÁLVAREZ DE LA CRUZ

LA OTRA CONQUISTA DE AMÉRICA DE LAURENT BINET EN *CIVILIZATIONS*

THE OTHER CONQUEST OF THE AMERICAS IN LAURENT BINET'S CIVILIZATIONS

pp. 88-100

VICENTE JAVIER PÉREZ VALERO, MICHELLE LUCY COPMANS

LA UCRONÍA SIMULADA: DESDE LA NOSTALGIA A LA *RETROTOPÍA*. UN ANÁLISIS A TRAVÉS DE *UBIK* DE PHILIP K. DICK, *READY PLAYER ONE* DE ERNEST CLINE Y *EL BOSQUE* DE M. NIGHT SHYAMALAN
THE SIMULATED UCHRONIA: FROM NOSTALGIA TO RETROTOPIA. AN ANALYSIS THROUGH PHILIP K. DICK'S UBIK, ERNEST CLINE'S READY PLAYER ONE AND M. NIGHT SHYAMALAN'S THE VILLAGE
pp. 101-114

ROBERT SZYMYSLIK

WATCHMEN ENTRE LENGUAS Y CULTURAS: ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DE UN MUNDO FICTICIO UCRÓNICO CONSTRUIDO EN EL CAMPO DE LA NARRATIVA GRÁFICA
WATCHMEN BETWEEN LANGUAGES AND CULTURES: TRANSLATION ANALYSIS OF A UCHRONIC FICTIONAL WORLD BUILT IN THE FIELD OF GRAPHIC NARRATIVE
pp. 115-131

MISCELÁNEA

MARTA MIQUEL BALDELLOU

THE CYCLICAL EVOLUTION OF CHARLOTTE PERKINS GILMAN'S GENDER DISCOURSE: TRACES OF UTOPIA AND DYSTOPIA IN "THE YELLOW WALLPAPER" AND HERLAND
LA EVOLUCIÓN CÍCLICA DEL DISCURSO DE GÉNERO DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN: RASTROS DE UTOPIA Y DISTOPÍA EN "THE YELLOW WALLPAPER" Y HERLAND
pp. 131-150

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO

EN CARNE VIVA. CLAVES LÍRICAS DE LA POESÍA DE CHONA MADERA
IN LIVING FLESH. KEYS OF CHONA MADERA'S POETRY
pp. 151-163

RESEÑAS

BELÉN TOLSÀ MARINUCCI

ROMERO MORALES, YASMINA; LAROUSHI, SABRINA S.; & CERULLO, LUCA (EDS.) (2022).
REESCRITURAS DEL PARADIGMA. ALTERIDAD Y GÉNERO EN EL MUNDO LITERARIO HISPÁNICO.
MADRID: SILEX.
pp. 164-167

MIGUEL ALCALDE SILVEIRA

TORRE-ESPINOSA, MARIO DE LA (2020). *ALMODÓVAR Y LA CULTURA: DEL TARDOFRANQUISMO A LA MOVIDA*. Gijón: Trea.
pp. 168-171

KATHERINE E. LOUREIRO ÁLVAREZ

TORTOSA, BELÉN; & SORIA TOMÁS, GUADALUPE (EDS.) (2022). *NUEVOS ESPACIOS. NUEVOS FORMATOS. NUEVAS DRAMATURGIAS EN EL TEATRO HISPÁNICO ACTUAL*. MADRID: DYKINSON.
pp. 172-174

SONIA RICO ALONSO


OBLIGADO, CLARA (ED.) (2022). *ATLAS DE LITERATURA LATINOAMERICANA (ARQUITECTURA INESTABLE)*. MADRID: NØRDICA LIBROS.
pp. 175-178

PRESENTACIÓN
INTRODUCTION


LA UCRONÍA EN EL CASTILLO (DE LA TEORÍA)
THE UCHRONIA IN THE CASTLE (OF THE THEORY)

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ
LARO DEL RÍO CASTAÑEDA
GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS
Universidad de Oviedo


garciarjavier@uniovi.es

 0000-0002-2481-1241

riolaro@uniovi.es

 0000-0003-1127-7200

sanchezguillermo@uniovi.es

 0000-0002-1847-9115

Recibido: 02/05/2023

Aceptado: 18/05/2023

—Escucha, no soy un intelectual. El fascismo no necesita de intelectuales. Lo que proclamamos es las virtudes de la acción. Toda teoría proviene de un acto. Todo lo que nos exige un estado corporativo es que comprendamos las fuerzas sociales, la historia.
Philip K. Dick, *El hombre en el castillo*

Realidad, realidad alternativa, ficción, mundos posibles, hechos, factualidad, géneros, verosimilitud, fantasía, ucronía, alocronía, temporalidad, linealidad, realismo, valores, patria, sociedad... Estos y otros muchos conceptos aparecen delineados, analizados y discutidos en el monográfico que presentamos a continuación: “Teoría(s) y Ucronía: otra historia era posible”.

La capacidad de la ficción para “recrear” la realidad es innegable. Y quizás esta recreación haya resultado a lo largo de la historia, en algunas ocasiones, una de las armas principales del inmovilismo literario y social. Por otra parte, la capacidad de esta misma ficción para “generar” realidades es sin duda uno de sus grandes valores, puesto que es capaz de problematizar lo sucedido en un ámbito que excede la reflexión: el de la ficción misma. De esta manera, la ucronía, estudiada desde distintos puntos de vista en este monográfico, es, al mismo tiempo, referencial y antirreferencial, mimética y antimimética, realista y no-realista. Añade, pues, a sus valores literarios, una serie de

valores de carácter social por cuanto consigue poner en tela de juicio la consideración inamovible de los hechos, anima el espíritu crítico de los lectores al obligarles a pensar desde otro lugar (físico, temporal e ideológico), diluye los límites entre realidad y ficción no tanto para que se hagan indistinguibles sino para que muestren ambas sus aristas, y sirve incluso como “aviso para navegantes” en la interpretación de la historia y en su integración como discurso con sus consiguientes rasgos de aceptabilidad.

La ucronía es un género relativamente de gran vitalidad. Con un presente muy valioso y con un futuro prometedor. Quizá la terca realidad, con la repetición de hechos históricos que abochornan por la inoperancia de quienes permitimos que acaezca, esté exigiendo más que nunca a los discursos ficcionales que sean capaces de generar no solo su versión de lo sucedido, sino cierto grado de subversión ante los discursos hegemónicos. Quizá también la falta de utopías que se viene denunciando en los últimos años pueda suplirse de alguna manera con esa mirada torcida del pasado.

El análisis de la literatura ucrónica debe partir no solo de las relaciones con la historia que establece el juego ficcional, sino de la condición prospectiva de la realidad. Por consiguiente, algunas de las teorías tradicionales que se han empleado deben ser actualizadas y adaptadas a las nuevas perspectivas críticas que han ido apareciendo. En este sentido, “Encrucijadas y bifurcaciones. La ucronía (o alocronía) desde el punto de vista de la semiótica” ofrece un interesante punto de partida del presente monográfico. Mirko Lampis comienza con un comentario etimológico, que le permite afinar la terminología con que se definen diversos subgéneros narrativos del ámbito utópico. Tomando como referencia tres maneras distintas de modelizar el tiempo, describe algunas subclases de ucronías (o alocronías) posibles: de *tiempo absoluto*, que borra las fronteras entre pasado, presente y futuro; de *tiempo lineal variable*, una única opción de entre muchas posibles; y de *tiempo reticular*, con varias opciones o líneas coexistiendo. Finalmente, lo relaciona con el problema de la elección y el determinismo, poniendo en contacto las ciencias físicas con la semiótica de Lotman.

También un estudio de las tipologías de la ucronía propone Daniel Lumbreras Martínez, en este caso desde la teoría de los mundos posibles, en la actualización de Albaladejo Mayordomo y Rodríguez Pequeño. Tras un extenso repaso crítico de otras taxonomías previas, “Los mundos posibles de la ucronía: una proposición de subgéneros” opta por relacionar el género ucrónico con tres tipos de mundo: el ficcional verosímil (*ucronía realista*), el fantástico verosímil (*ucronía proyectiva*, de corte científicfictional) y el fantástico inverosímil (*ucronía imposible*).

Al lado de estos dos artículos que intentan explorar la ucronía en toda su amplitud y variedad genérica, otros textos han preferido focalizar un corpus más concreto. “Teatro y ucronía en la España del siglo XIX” ahonda en la concepción del tiempo y el nacionalismo español decimonónicos para explorar algunas tendencias del teatro ucrónico de la época. La nostalgia del Medievo, el patriotismo, la defensa de los valores liberales... quedaron reflejados en una selección de temas y de personajes protagonistas predilectos, que Carlos Ferrara Cuesta anota y comenta con exhaustividad.

En “Tecnología y catastrofismo: un análisis de necesidad y contingencia en *The Difference Engine* de William Gibson y Bruce Sterling”, Alexia Sarasúa Gutiérrez, después de tantear la teoría del género y de tratar de establecer las “cualidades esenciales” de una ucronía, centra su trabajo en aplicar los conceptos de necesidad y contingencia a

The Difference Engine, de William Gibson y Bruce Sterling, obra a la que considera un ejemplo de la coexistencia de diferentes géneros dentro de la misma novela, mostrando rasgos asociados con el *steampunk* o el *ciberpunk* en una historia desarrollada a partir de una premisa esencialmente ucrónica, que presenta las historias de varios personajes que residen en la ciudad de Londres en un año 1855 bastante diferente del que conocemos.

Como ejemplo perfecto de narración posmoderna considera Daniel Blanco Fernández la obra de Donal Barthelme *El rey*. Una vez contextualizada en sus rasgos posmodernos, “El rey Arturo y su corte en la Segunda Guerra Mundial: *El rey*, una alohistoria de Donald Barthelme”, tras un exhaustivo análisis de la obra, justifica la adscripción de la misma al género de la ucronía. Parodia, tiempo, espacio, conflictos, aventuras, realidad, etc. son, entre otros, los conceptos analizados en una obra que contrapone los valores éticos y morales del siglo XX con los de las leyendas artúricas.

Juan F. Elices Agudo, en “‘Peace for our Time’: a Uchronian Approach to British Fascism in Jo Walton’s *Farthing*”, establece un marco ucrónico para el análisis de la novela de Walton publicada en 2006, a la que considera como ejemplo de una Gran Bretaña contrafactual resultante del acuerdo de paz con la Alemania nazi. La novela, apunta Elices, permite ficcionalizar episodios políticos, sociales y económicos caracterizados por la crisis política y económica, las huelgas en el sector industrial y la minería, la consolidación del discurso fascista en las democracias europeas, el arraigo de las voces xenófobas. El análisis hace hincapié, por otra parte, en la “cuestión judía”, siempre presente cuando se abordan discursos de odio.

Por su parte, María Álvarez de la Cruz en “La otra conquista de América de Laurent Binet en *Civilizations*” aborda la falsa “mimeticidad” sobre la que se construye la novela que, según la autora, abre una nueva vía de conocimiento del mundo en la imagen invertida de la conquista en nuestro tiempo. Estudia las tipologías (meta)textuales, cuyos efectos sobre el relato histórico y la constitución de las sociedades permiten al lector no solo reenfocar el discurso sobre el pasado y su azaroso papel en nuestra configuración psicosocial, sino también recrear sus presentes especulativos, en lo que la asociación identidad-alteridad se refiere.

No hay duda de que en la imaginación se aprehende la relación sociedad-tiempo. Por eso, Vicente Javier Pérez Valero y Michelle Lucy Copmans inciden en la libertad de la ficción para crear futuros posibles y, así, proponer una salida a nuestras crisis. En “La ucronía simulada: desde la nostalgia a la *retrotopía*” retoman las ideas de Bauman —y los *Memory Studies*— para esbozar, sobre la base narrativa de *Ubik*, *Ready Player One* y *El Bosque*, un acercamiento intermedial y social a la “ucronía simulada”, una vertiente mucho más sofisticada de un género revolucionario, que mira más al presente que al pasado, pero que al mismo tiempo demuestra que la Historia no se desvanece en la (re) imaginación.

Cierra este monográfico el trabajo de Robert Szymyslik “*Watchmen* entre lenguas y culturas: análisis de la traducción de un mundo ficticio ucrónico construido en el campo de la narrativa gráfica”, una revisión de conceptos como “mundo ficticio” desde la traductología que enriquece así el diálogo iniciado por los primeros artículos. El análisis pormenorizado de siete problemas de traducción sirve de pretexto para indagar en cuestiones de interés para un género ucrónico que, desde el estudio intermedial,

resalta la funcionalidad de las proyecciones alternativas de un pasado cada vez más conectado al presente.

Quizás sea ese el motivo por el cual la ficción ucrónica base su intencionalidad en la desmitificación del conocimiento histórico. Queremos decir con ello que el género aprecia la posibilidad de un conocimiento más profundo y riguroso del hecho literario como generador de *alternativas* históricas. Y es, en este sentido, en el que su carácter prospectivo entronca, de manera directa, con una concepción del saber basada en la complementariedad —nunca en la exclusión— de potenciales vías narrativas.

Las diferentes teorizaciones que se han llevado a la práctica en este monográfico enriquecen, por un lado, la lectura de estas obras y, por otro, llaman la atención sobre cuestiones generales acerca de la Historia, que el lego tan solo intuye, aportándole armas con las que fundamentar gran parte de sus efectos cotidianos. Asimismo, en su conjunto, sirven para elaborar una teoría dinámica y sugestiva sobre el género ucrónico, complejizando así las pautas que estructuran sus formas.

ENCRUCIJADAS Y BIFURCACIONES. LA UCRONÍA (O ALOCRONÍA) DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA

CROSSROADS AND BIFURCATIONS. UCHRONIA (OR ALLOCHRONIA) FROM A SEMIOTIC POINT OF VIEW

MIRKO LAMPIS

Constantine the Philosopher University in Nitra

mlampis@ukf.sk

 0000-0002-2444-2562

Recibido: 27/10/2023

Aceptado: 17/02/2023

Resumen

El mecanismo básico de la narración ucrónica, en tanto que fabulación histórica alternativa, es el pensamiento condicional-hipotético (una de las manifestaciones de la semiosis). A partir de esta constatación, estudiamos en este artículo el campo paradigmático de la noción de *ucronía*, introducimos la variante *alocronía* y relacionamos ambas nociones con la de *modelización temporal* (de la que damos tres ejemplos ficcionales procedentes de las obras *Matadero Cinco*, de Kurt Vonnegut, *El fin de la Eternidad*, de Isaac Asimov, y *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges). Acudimos, finalmente, a los trabajos del físico Ilya Prigogine y del semiótico Jurij M. Lotman, quienes reflexionaron, a través de nociones metafóricas como *bifurcación* y *encrucijada*, acerca de las múltiples posibilidades de desarrollo (o deriva) de los sistemas dinámicos físicos y culturales.

Palabras clave: bifurcaciones, encrucijadas, ucronía, alocronía, semiótica.

Abstract

The basic mechanism of the uchronic narration, as an alternative historical tale, is conditional-hypothetical thinking (one of the manifestations of semiosis). Based on this observation, in this paper we study the paradigmatic field of the notion of uchronia, we introduce the variant allochronia and we relate both notions to the temporal modelling (of which we give three fictional examples from Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse Five*, Isaac Asimov's *The End of Eternity* and Jorge Luis Borges' *The Garden of Forking Paths*). Finally, we turn to the work of the physicist Ilya Prigogine and the semiotician Jurij M. Lotman, who reflected, through metaphorical notions such as bifurcation and crossroads, on the multiple possibilities of development (or drift) of dynamic systems, both physical and cultural.

Keywords: Bifurcations, Crossroads, Uchronia, Allochronia, Semiotics.

Introducción

No está claro que Kublai Kan se crea todo lo que le dice Marco Polo cuando le describe las ciudades visitadas durante sus embajadas, pero lo cierto es que el emperador de los tártaros continúa escuchando al joven veneciano con más curiosidad y atención que a cualquier otro de sus mensajeros o exploradores.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.

Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*

No conozco lo bastante de aquellos tiempos para contestarle con certeza, señor –dijo–. Pero creo que algunos Primitivos llegaron a especular sobre la existencia de sendas alternativas del Tiempo o planos de existencia. No estoy seguro.

Isaac Asimov, *El fin de la Eternidad*

Esas criaturas eran amistosas, podían ver en cuatro dimensiones —por lo que compadecían a los terrestres, que no pueden ver más que en tres— y tenían muchas cosas maravillosas que enseñarnos, especialmente sobre el tiempo.

Kurt Vonnegut, *Matadero Cinco*

¿Qué pasaría si...? (o, acudiendo a la consabida parquedad anglosajona: *What if...?*). Se trata de uno de los mecanismos o estratagemas fundamentales del arte (*ars, techné*) de narrar historias. Y tanto es así, que un escritor tan experto y diestro en dicho arte como Gianni Rodari no podía no señalarlo en los primeros compases de su *Gramática de la fantasía*:

“Las hipótesis –escribió Novalis– son redes: tú echas la red y tarde o temprano algo atrapas”.

He aquí por lo pronto un ejemplo ilustre: ¿Qué pasaría si un hombre se despertara transformado en un inmundito insecto? A la pregunta contestó con su talante Franz Kafka en el cuento *La metamorfosis*. No digo que este cuento naciera de esa precisa pregunta, pero su forma es sin duda la del desarrollo, hasta sus consecuencias más trágicas, de una hipótesis del todo fantástica. Dentro de aquella hipótesis todo se vuelve lógico y humano, se carga de significados abiertos y diferentes interpretaciones, el símbolo vive una vida autónoma y son muchas las realidades a las que se adapta.

La de las “hipótesis fantásticas” es una técnica muy simple. Su forma es, justamente, la de la pregunta: ¿Qué pasaría si...? (Rodari, 1980: 28; traducción mía).

El pensamiento condicional-hipotético es uno de los resultados y, a la vez, una de las condiciones de existencia de esa modalidad cognoscitiva, más bien enrevesada, sin duda compleja, que llamamos semiosis, así como lo son la negación y la interrogación explícitas, la planificación estratégica y la mentira, todos fenómenos que con el pensamiento condicional-hipotético guardan estrecha relación. La semiosis: una modalidad de

conocimiento que requiere cotas de destreza abstractiva, capacidad de correlación y habilidad generalizadora e inferencial no alcanzadas, que sepamos, en ningún ámbito cognoscitivo salvo el conformado por los procesos comunicativos humanos. Los cuales, por si cabe recordarlo, con una frecuencia nada desdeñable se resuelven, desde que los humanos somos humanos, en la elaboración y circulación de narraciones:

Los humanos también somos maestros de fabulación. Contamos (representamos, damos forma a) historias que versan sobre nosotros mismos, los otros y el mundo. Los mitos, las religiones, las ciencias, las artes, las historias locales y las universales, prácticamente no hay actividad humana que no esté entretejida de narraciones, de diferentes tipos de narración. Las hay, por ejemplo, de tipo “objetivador”, cuando las cosas y los hechos se describen y cuentan así como son y fueron. Se trata de fabulaciones que implican y llaman en causa, por lo tanto, a algún principio de realidad (independientemente de nosotros, lo que es, es así; lo que ocurrió, ocurrió así) y, asimismo, de identidad (A es A; yo soy yo). Ese mismo principio de identidad, por cierto, que (también) constituye, según la acertada opinión del filósofo Alain Roger (2019), el fundamento lógico de la estupidez humana. También las hay de tipo “subjetivador”, cuando las cosas y los hechos se describen y cuentan así como los sujetos cognoscentes los ven, creen, viven. Según la inclinación de cada cual, llegamos por esta vía al escepticismo pirrónico, al idealismo romántico, a la voluntad de potencia nietzscheana o al relativismo epistémico contemporáneo. Todas actitudes que admiten, sin embargo, la existencia de limitaciones o constricciones básicas al operar del sujeto, a menos, claro, que este no esté dispuesto a pagar el precio (heroico o desconsiderado, según se mire) de un desafío total y radicalmente asistémico. Hay narraciones de tipo “ficcional”, cuando las cosas y los hechos no son así, pero así los describimos, contamos y damos a conocer. Hablamos, entonces, de historias y mundos inventados, imaginados, alternativos, donde se reflejan, distorsionan, trivializan o enriquecen los objetos y los sujetos de la historia y el mundo conocidos. Y las hay, finalmente, de tipo mixto, que es acaso el más frecuente. E incluso las hay de tipo recursivo. Mis favoritas (¿ha leído usted *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino? Si es que sí, puede que me comprenda) (Lampis, 2022: 125).

Narraciones por doquier, entonces, que trazan (traman y urden) hilos de sentido para el presente, desde el pasado, hacia el futuro. De modo que a nadie le sorprende –aunque pueda llegar a molestarle– que también exista una versión, por así decirlo, “retroactiva” del pensamiento condicional-hipotético, el hábito de aplicarlo de forma consistente a la narración de acontecimientos pretéritos y recordados.

Se llegan a formular de esta forma narraciones alternativas –narraciones *otras*– con respecto a la historia conocida o, mejor dicho, respecto a *una* historia conocida, sea esta objetivada, subjetivada o ficcional: ¿qué hubiera pasado si los Neandertales no se hubiesen extinguido? ¿Qué hubiera pasado si Cartago hubiese ganado la guerra contra Roma? ¿Qué hubiera pasado si los Reyes Católicos no hubiesen financiado a Colón? ¿Qué hubiera sido de mi vida, de haberme quedado en España? ¿Qué hubiera pasado si Alonso Quijano se hubiese enamorado de Sancho Panza? ¿Y si Kal-El no hubiese aterrizado en los Estados Unidos, sino en la Unión Soviética? Se les da el nombre de ucronías, precisamente, a estas narraciones pretéritas otras, cuando divergen, a partir de un momento dado, de la Narración Historiográfica Oficial. Sería este el caso de las respuestas a nuestros tres primeros “¿Qué hubiera pasado si...?”.

En lo que sigue, trataremos de estudiar *sub specie semioticae* la noción de ucronía, explicitando, en primer lugar, su dominio paradigmático y relacionándola, en segundo lugar, con la noción de *modelización temporal* (convenientemente ejemplificada mediante tres conocidos relatos de ficción: *Matadero Cinco*, de Kurt Vonnegut, *El fin de la Eternidad*, de Isaac Asimov, y *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges). Traeremos a colación, finalmente, dos teorías científicas que ponen en evidencia, a través de nociones descriptivas tales como *bifurcación* y *encrucijada*, el valor epistémico del discurso ficcional ucrónico.

Cuestiones terminológicas

Acudiendo al griego clásico y combinando el prefijo negativo *ou-* (o tal vez el prefijo valorativo *eu-*) y el sustantivo *topos*, creó Tomás Moro, hacia 1516, el nombre de la isla de su sociedad ideal. Utopía, pues, interpretada enseguida, irónicamente, como ningún lugar (*nowhere*), puesto que solo de un lugar inexistente es legítimo esperarse que pueda hospedar una sociedad humana perfecta, sin conflictos ni injusticias. De ahí, finalmente, el término pasó a designar un propósito bonito, o valioso, o deseable, pero irreal, o no realizable, inalcanzable en la práctica, como en el caso de Engels y Marx, quienes definieron como “socialismos utópicos” los proyectos de sociedades comunitarias ideales de Saint-Simon y de Fourier (acerca de la historia del término y del “pensamiento utópico”, pueden consultarse Mumford, 2013, y Bares Partal y Oncina Coves, 2020).

utopía. Del lat. mod. *Utopia*, isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto, descrita por Tomás Moro en 1516, y este del gr. οὐ *ou* ‘no’, τόπος *tópos* ‘lugar’ y el lat. *-ia* ‘-ia’. 1. Plan, proyecto, doctrina o sistema ideales que parecen de muy difícil realización. 2. Representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano (RAE & ASALE, 2014).

A mediados del siglo XIX, como es sabido, se acuñaron, a partir de la voz *utopía* y de sus formantes cultos, los términos *distopía* y *ucronía*, pronto acogidos en diferentes léxicos especializados. Podemos definirlos acudiendo una vez más al *DLE*:

distopía. Del lat. mod. *dystopia*, y este del gr. δυσ- *dys-* ‘dis-’ y *utopia* ‘utopía’. 1. Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana (RAE & ASALE, 2014).

ucronía. 1. Reconstrucción de la historia sobre datos hipotéticos (RAE & ASALE, 2014).

Hay que reconocer que la definición de la segunda voz, que es la que aquí más nos interesa, deja bastante que desear, puesto que la reconstrucción de la historia sobre datos hipotéticos es lo que a menudo llamamos... ¡historiografía! Ni mucho más acertada parece, por cierto, la definición propuesta, en términos parecidos, por el *Diccionario del español actual* (DEA):

ucronía. (*lit.*) Utopía histórica, o construcción de la historia sobre datos hipotéticos o ficticios (Seco, Andrés y Ramos, 1999).

Dado el significado corriente de *utopía* (que el *DEA* también recoge), la definición de *ucronía* como “utopía histórica” cae de lleno en el sinsentido lexicográfico de no corresponder al uso efectivo de la unidad. En comparación, por lo tanto, parece más acertado, porque mejor explicitado y desarrollado, el primer registro de la voz por parte de la Real Academia Española, en la 21ª edición del *DLE*:

ucronía. Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuesto acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder (RAE, 1992).

Una definición en la que se hace patente tanto la lógica hipotético-condicional de la operación (“dar por supuestos acontecimientos *no sucedidos*, pero que *habrían podido suceder*”) como su campo de aplicación (la Historia).

Para concluir este pequeño recorrido definitorio, veamos también una definición algo más especializada:

Ucronía es un género literario que [sic] suele denominarse a novelas históricas con sucesos hipotéticos alternativos. Se podría decir que la ucronía es un contrafactual histórico ficticio. Especula sobre realidades no sucedidas históricamente pensando o recreando que “*hubiese sucedido en la historia si...*”. El momento histórico donde se bifurca la realidad de la ficción se suele llamar punto Jonbar (giro Jonbar) o punto de divergencia. A partir de dicho momento histórico se genera un punto de inflexión que usualmente en la novela produce un cambio de la historia “real”; es decir, es el momento en el cual la historia real diverge de la historia ucrónica (Ramírez Gallegos, 2019).

Desde el punto de vista etimológico, es decir, manteniendo (por el momento) en segundo plano los usos y las formas consagrados por la tradición y enfocando sobre todo el sentido originario de “lugar inexistente” y de “tiempo inexistido” que presentan las voces *utopía* y *ucronía* (sin dejar de referirlas, sin embargo, al “espacio social” y al “tiempo histórico”), tendría sentido defender el siguiente esquema terminológico:

	Versión “mejorada”	Versión “empeorada”	Versión diferente
Espacio social conocido	<i>eutopía</i>	<i>distopía</i>	<i>alotopía</i>
Desarrollo histórico conocido	<i>eucronía</i>	<i>discronía</i>	<i>alocronía</i>
Espacio social y desarrollo histórico conocidos	<i>eucronotopía</i>	<i>discronotopía</i>	<i>alocronotopía</i>

Teniendo en cuenta este esquema, pues, y también las tradiciones y los géneros narrativos tales y como se han ido definiendo en nuestra cultura, cabe concluir que las utopías literarias usualmente dichas –o sea las eutopías, como la de Moro, como *La*

República de Platón, como *La Ciudad del Sol* de Tomás Campanella o como la sociedad de los houyhnhnms, descrita en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift– son descripciones con fines moralizantes y censorios acerca de cómo debería estructurarse y funcionar una sociedad para que en ella no se produzcan y prosperen aquellos defectos que aquejan a las sociedades reales, mientras que las distopías, por el contrario, construyen su mundo de referencia justamente exagerando y exasperando –magnificando, se podría decir– esos mismos defectos: políticas totalitarias, intolerancia, control represivo, discriminación, abusos, violencia, ideologías y ortodoxias liberticidas, sinsentidos burocráticos, etc. (baste pensar en *1984*, de George Orwell, en *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, o en *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood).

Es bien diferente, en cambio, la lógica narrativa de las ucronías, las cuales, si bien pueden incluir elementos eucrónicos y discrónicos, consisten esencialmente en narraciones históricas alternativas a partir de un cambio significativo en el flujo de los eventos conocidos y registrados en la memoria compartida de la comunidad, configurándose, por ello, en términos generales, como alocronías.

En cualquier caso, tanto si se prefiere el uso “etimológico” como el “tradicional”, es importante entender que la elección de una terminología adecuada y conveniente a nivel descriptivo y analítico depende, ante todo, de cómo se modeliza y pone en discurso aquel fenómeno o experiencia comúnmente conocido como *tiempo*.

Arquitecturas y modelizaciones temporales

Quid est ergo tempus? si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.

Agostino, *Le confessioni*, XI, 14

Es célebre esta cita de Agustín de Hipona, porque fue formulada por quien fue formulada y porque expresa breve, pero acertadamente, el desasosiego que todos a veces sentimos cuando tratamos de definir nociones aun de uso corriente que, sin embargo, aparecen y cobran sentido, como diría Wittgenstein, en muchos juegos lingüísticos diferentes.

La solución dada por el propio Agustín al problema del tiempo, en el Libro XI de sus *Confesiones*, es que el tiempo, a diferencia del espacio, no tiene un estatus ontológico claro, puesto que el tiempo pasado ya no existe, el tiempo futuro todavía no existe y lo único que existe es el tiempo presente, el cual, empero, no tiene extensión alguna, ya que fluye constantemente desde el futuro hacia el pasado. Lo que llamamos tiempo, entonces, lo que medimos como tiempo, comparando intervalos breves y largos, solo se debe a tres acciones del ánimo humana: la *memoria* de lo que fue, la *attentio* hacia lo que es y la *expectatio* de lo que será.

La solución agustiniana nos parece, hoy en día, particularmente acertada porque relaciona explícitamente la noción de tiempo con los procesos cognoscitivos humanos –que son, si cabe recordarlo, procesos reticulares y colectivos– y, más concretamente, con la capacidad semiótica de abstraer, generalizar y organizar sucesos significativos iterados –tanto “circulares” como “lineales”: la alternancia día-noche, las variaciones estacionales, las fases lunares, el crecimiento y el envejecimiento de los seres vivos,

etc.– y, asimismo, acontecimientos puntuales relevantes en la vida del individuo y de la comunidad (inundaciones, carestías, muertes, choques con otras comunidades, etc.). El Tiempo, la Historia y el Futuro van de la mano y se viven y tejen –se discursivizan y textualizan– en forma de narraciones.

Así como señala Krzysztof Pomian (1981), tanto el tiempo psicológico –el sentido del cambio regular e irreversible– como el tiempo colectivo –el de las actividades diurnas y nocturnas, las labores agrícolas, las recurrencias religiosas, etc.– son *tiempos cualitativos*, idiosincrásicos. A estos hay que sumar el *tiempo cuantitativo*, el tiempo medido y estandarizado que permite organizar y coordinar las diferentes actividades sociales: el tiempo del calendario y del reloj. Naturalmente, los tiempos cualitativos y los cuantitativos se compenetran, influenciándose mutuamente y conformando, juntos, una específica *arquitectura temporal*, que cambia, por ende, al compás de las innovaciones técnicas que modifican la percepción del tiempo o su cuantificación. Piénsese, por ejemplo, en los efectos sobre las perspectivas temporales debidos a la invención de la escritura o de la máquina de vapor y en lo que supuso la invención y la difusión de los relojes mecánicos a partir del siglo XIV.

Ahora bien, si reservamos la expresión *arquitectura temporal* al modo en que una colectividad dada vive y organiza el tiempo, podemos designar con la expresión *modelización temporal* las construcciones teoréticas con la finalidad de aclarar y especificar lo que el tiempo es (modelizar: elaborar un modelo explicativo, es decir, un conjunto coherente de elementos y relaciones pertinentes). Es en este sentido, pues, que podemos hablar de la modelización temporal de Agustín, o de la de Newton, o de la de Bergson.

En los próximos apartados, se expondrán, brevemente, tres diferentes modelizaciones temporales, las tres de origen ficcional. Es decir, se trata de modelizaciones funcionales a otras tantas narraciones de tipo ficcional (entre paréntesis, el año de su primera edición): la novela *Matadero Cinco* o *La cruzada de los niños* (1969), de Kurt Vonnegut, la novela *El fin de la Eternidad* (1955), de Isaac Asimov, y el relato *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), de Jorge Luis Borges. Como veremos, a cada narración le corresponden diferentes posibilidades de desarrollo y explicitación de la noción de *ucronía* (o *alocronía*).

Tiempo absoluto

Billy Pilgrim, el protagonista de la novela *Matadero Cinco*, fue secuestrado en su juventud –“abducido”, se diría acaso hoy en día, con término que no deja de hacernos sonreír a los semióticos– por unos extraterrestres procedentes del planeta Tralfamadore, adquiriendo, a raíz de ello, el hábito tralfamadorean de desplazarse por el tiempo. No por todo el Tiempo, nótese bien, sino solo por el que corresponde a la duración de su vida:

Billy se ha acostado siendo un viejo viudo y se ha despertado el día de su boda. Ha entrado por una puerta en 1955 y ha salido por ella en 1941. Ha vuelto a traspasar esa puerta y se ha encontrado en 1963. Ha visto su nacimiento y su muerte muchas veces, según dice, y viaja al azar hacia cualquier momento de su vida. Eso dice (Vonnegut, 1987: 28).

El punto, sin embargo, es que no se trata de “viajes” o “saltos” “hacia atrás” o “hacia adelante” en el tiempo, no desde el punto de vista de los tralfamadorianos, puesto que estos perciben el tiempo de forma simultánea, de forma sincrónica:

Los terrestres son grandes narradores; siempre están explicando por qué determinado acontecimiento ha sido estructurado de tal forma, o cómo puede alcanzarse o evitarse. Yo soy tralfamadoriano, y veo el tiempo en su totalidad de la misma forma que usted puede ver un paisaje de las Montañas Rocosas. Todo el tiempo es todo el tiempo. Nada cambia ni necesita advertencia o explicación. Simplemente es. Tome los momentos como lo que son, momentos, y pronto se dará cuenta de que todos somos, como he dicho anteriormente, insectos prisioneros en ámbar (Vonnegut, 1987: 81-82).

“Insectos prisioneros en ámbar”: todos nosotros, en cualquier lugar, en cualquier instante. Los tralfamadorianos, cabe suponer, no son narradores (ni narratarios), sino, a lo sumo, observadores y descriptores de lo que es. El pensamiento condicional-hipotético no encuentra cabida en su mundo, ni el aplicado al futuro (¿qué pasaría si...?) ni el aplicado al pasado (¿qué hubiera pasado si...?). No hay para ellos lugares ni tiempos alternativos y toda alocronía se resuelve en un mero sinsentido.

Tiempo lineal variable

Andrew Harlan, el protagonista de *El fin de la Eternidad*, es un Eterno: un miembro importante –un Especialista, un Ejecutor– de la organización llamada Eternidad (a pesar de su nombre, los Eternos no son inmortales y sus “fisio-años” pasan como los de cualquier humano).

La Eternidad está situada en una burbuja en el Campo Temporal y su trabajo consiste en observar, analizar y programar la Historia de los seres humanos (los “Temporales”), a fin de garantizar el mayor bienestar posible al mayor número posible de ellos (el utilitarismo de Bentham elevado a nivel diacrónico). A tal fin, se programan y ejecutan determinados Cambios de Realidad. A través de complejas ecuaciones de campo, se calcula la probabilidad de que se produzcan tales y tales consecuencias históricas tras una determinada intervención en los acontecimientos dados. Un Ejecutor, como Harlan, entonces calcula y lleva a cabo el CMN (Cambio Mínimo Necesario) y, si los cálculos son los correctos, consigue el RMD (Resultado Máximo Deseado). Este es el trabajo de los Eternos:

Tratamos de agotar las infinitas posibilidades de “todo lo que pudo ser”, para escoger un “pudo ser” mejor que la Realidad actual, y entonces decidimos en qué lugar del Tiempo cabe hacer un pequeño Cambio para convertir el “es” en el “pudo ser” deseado. Y entonces tenemos un nuevo “es” y nos ponemos a buscar otro “pudo ser” y de nuevo repetimos el ciclo (Asimov, 1977: 47-48).

Por ejemplo, ¿se quiere evitar que se produzca una guerra en el siglo 224? Manipular el embrague del coche de un joven (CMN, Cambio Mínimo Necesario), impidiéndole llegar a tiempo a una conferencia sobre Ingeniería solar, una mañana concreta de un año

concreto del siglo 223, produce una *bifurcación temporal* cuyos efectos se propagarán hasta cambiar el curso de los eventos y anular las causas del conflicto bélico futuro, que no tendrá lugar (RMD, Resultado Máximo Deseado). Así los Especialistas de la Eternidad cambian (lo que evalúan como) una discronía en (lo que consideran como) una eucronía. Las personas que hubieran perdido la vida en esa guerra, no la perderán; no habrá ningún bando vencedor; las condiciones posbélicas no se producirán; no se escribirán ciertas obras ni se inventarán ciertos instrumentos; muchas personas tendrán una vida y una personalidad totalmente diferentes; algunas desaparecerán sin dejar rastro; etc. Pero esto solo lo sabrán los Eternos: “La Historia que enseñan a los Temporales se modifica con cada Cambio de Realidad. Desde luego ellos no se dan cuenta. Dentro de cada Realidad, su Historia es la única verdadera” (Asimov, 1977: 25). Constituiría una excepción la Historia Primitiva, es decir, la historia anterior al descubrimiento del Campo Temporal y a la fundación de la Eternidad, en el siglo 24, ya que esta no se puede modificar (técnicamente sería posible, pero manipular la Historia Primitiva, alterar su curso, ¿significaría poner en peligro el descubrimiento y la existencia de la propia Eternidad!).

El tiempo es, para los Eternos, una secuencia lineal, aunque bien compleja, de cambios causalmente determinados. Cada vez que se programa un Cambio de Realidad, es decir, una intervención estratégica en las redes causales de la Historia, se calculan diferentes alocronías posibles, cada una con un cierto porcentaje de realización tras el Cambio. Pero, una vez realizado el CMN con éxito, solo una de ellas se realizará (la “mejor”, la de nivel más generalizado de bienestar... la más “mediocre”). *Ipsa facto*, el futuro tal y como se conocía hasta entonces y todas las demás alocronías alternativas se convertirán, literalmente, en ucronías, en no-tiempos, cuyos productos y cuyas memorias solo se conservarán en los archivos de la Eternidad.

Tiempo reticular

El protagonista de *El jardín de senderos que se bifurcan* es una espía que llega, una noche, a consecuencia de sus trapicheos de agente doble, a la casa del sinólogo Albert. Por una curiosa coincidencia, este resulta ser un gran apasionado y experto en la obra y vida de Ts’ui Pên, famoso y controvertido antepasado del protagonista. Antes del desenlace de la historia, el sinólogo tiene el tiempo de aleccionarnos sobre los resultados de sus investigaciones:

Ts’ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. [...] En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. [...] *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts’ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes,

convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades (Borges, 1998: 110-111, 112-113, 116).

Circulaban, en mi juventud, algunos pequeños relatos, más bien triviales, que dejaban al lector, de vez en cuando, la posibilidad de elegir entre diferentes opciones narrativas. El héroe, por ejemplo, encuentra en su camino a un dragón dormido. “Si quieres que el héroe despierte al dragón y luche con él”, planteaba entonces, en negrita, el texto, “ve a la página siguiente”. Y luego la alternativa: “Si quieres que el héroe no se arriesgue y vuelva sobre sus pasos para buscar otro camino, ve a la página 12”. A veces, diferentes elecciones conducían, por caminos distintos, al mismo desenlace, lo que no puede sorprender: había, en cada librito, un número bien limitado de alternativas y un número más limitado aún de desenlaces. Sin embargo, el número de elecciones posibles en un relato de ficción es virtualmente infinito o, en todo caso, indeterminado (el “drama de las variantes” que tanto afectaba a Italo Calvino), como son indeterminadas las posibilidades narrativas respecto a un único evento (piénsese en los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau).

El laberinto de Ts’ui Pên nunca pudo encontrarse y los que trataron de leer su libro lo juzgaron una insensatez. Solo Albert entendió que Ts’ui Pên, en su libro-laberinto, había tratado de desarrollar simultáneamente cuantas más tramas le fuera posible y que semejante operación correspondía a su específica concepción del tiempo: una vertiginosa red de líneas temporales (alocronías) paralelas, convergentes y divergentes. En cualquier punto de esta red, en cualquier momento, ¿por qué no tratar de fabular acerca de lo que ocurre y de cómo ocurre en los demás puntos y momentos? Aún más: ¿y si estos se pudiesen observar?

En *El fin de la Eternidad*, una civilización muy posterior a la propia Eternidad también aprende a controlar el Campo Temporal, pero sus integrantes no desean manipular la Realidad y se quedan horrorizados ante la actividad de la Eternidad, hasta el punto de construir una barrera temporal para impedirle el acceso a “sus” tiempos (a partir del siglo 70 000) y de enviar una agente, Noys, para tratar de eliminar la organización. “Os burláis –le dice Noys a Andrew Harlan– ante la ignorancia de los Temporales que sólo conocen una Realidad. Nosotros sonreímos ante la ignorancia de los Eternos que conocen muchas Realidades distintas, pero creen que sólo una puede existir en el Tiempo” (Asimov, 1977: 163). En la sociedad de Noys, en cambio, han aprendido a observar las diferentes Realidades, con sus diferentes Historias, y hay un número infinito de ellas (algo así como el “multiverso” recientemente popularizado por las películas y series producidas por Marvel). Así que, literalmente, en esta proliferación multidimensional de Realidades y Tiempos, no existen, hablando con propiedad, ucronías, sino tan solo alocronías.

Puntos de bifurcación. La mirada semiótica

Desde un punto de vista epistemológico, las alocronías constituyen un interesante experimento narrativo que *también* puede ser relacionado, tal vez de forma provechosa,

con el añoso problema del determinismo. Porque, tal y como reconoce el Programador Twissel, uno de los directores de la Eternidad en la novela de Asimov, “siempre existe la posibilidad de variaciones fortuitas. Con un número infinito de Realidades, no puede existir lo que llamamos determinismo” (Asimov, 1977: 126). Aunque sería mejor aquí reformular la afirmación del Programador en términos algo más rigurosos: siempre existe la posibilidad de variaciones contingentes. Con un número indefinido de variables, no puede existir lo que llamamos determinismo.

¿La historia es única? Dada la clase de seres que somos, con nuestros hábitos mnésicos, nuestras memorias públicas, nuestra actividad investigadora, nuestra actitud objetivante, debemos contestar afirmativamente. ¿Es también necesaria? ¿Estrictamente determinada? La respuesta en este caso solo puede ser negativa.

Cabe recordar que ya la historia de los procesos físicos y químicos admite momentos de indeterminación. Ilya Prigogine habla, al respecto, al igual que los Eternos, al igual que Ts’ui Pên, de *bifurcaciones*:

Si a partir de una determinada distancia del equilibrio [termodinámico] se abren al sistema no una, sino varias posibilidades, ¿hacia qué estado evolucionará éste? Ello dependerá de la naturaleza de la fluctuación que acabará por desestabilizar el sistema inestable y se amplificará hasta alcanzar uno de los estados macroscópicos posibles. [...] Llamamos bifurcación al punto crítico a partir del cual se hace posible un nuevo estado. Los puntos de inestabilidad alrededor de los cuales una perturbación infinitesimal es suficiente para determinar el régimen de funcionamiento macroscópico de un sistema, son puntos de bifurcación. [...] el determinismo de las ecuaciones que permiten calcular la estabilidad e inestabilidad de los diferentes estados y el azar de las fluctuaciones que deciden hacia qué estado se dirigirá efectivamente el sistema, están aquí asociados inseparablemente. [...] La definición de un estado, más allá del umbral de inestabilidad, no es ya intemporal. Para ello, no basta referirse a la composición química y las condiciones del entorno. En efecto, ya no es deducible que el sistema se encuentra en ese estado singular, existen otros estados igualmente accesibles. Por tanto, la única explicación es histórica o genética: es necesario definir el camino que constituye el pasado del sistema, enumerar las bifurcaciones atravesadas y la sucesión de las fluctuaciones que han formado la historia real entre todas las historias posibles (Prigogine y Stengers, 2004: 192-193).

En un punto de bifurcación, en suma, un sistema físico o químico alejado de las condiciones de equilibrio y sujeto a fluctuaciones de estado tiene un comportamiento estocástico, con lo cual es imposible determinar a ciencia cierta hacia qué estado desembocará el proceso. Más aún: el conocimiento de la historia previa del sistema resulta fundamental para poder explicar su estado actual.

El semiótico ruso Jurij M. Lotman encontró, en la obra de Prigogine, interesantes homologías teóricas con su propia labor de investigador de la cultura. Lotman, sobre todo, se dio cuenta de que el estudio de los sistemas alejados del equilibrio termodinámico se acercaba a su propio estudio de los procesos semióticos y culturales, puesto que en ambos se hacía patente la necesidad del “seguimiento histórico” y la importancia de los factores aleatorios en las dinámicas de cambio. De hecho, tanto Prigogine como Lotman se movían en el ámbito de lo que ahora podemos llamar *paradigma sistémico* (Lampis, 2015).

Valga como ejemplo el artículo “Clío en la encrucijada”, de 1988, un fervoroso alegato en contra de la concepción lineal y determinista del desarrollo histórico y la narración historiográfica. Es esta, comenta Lotman, una concepción que puede ser aplicada, a lo sumo, a ciertos procesos históricos “extrapersonales” y “espontáneos”, como la deriva de una lengua o la de un sistema económico, pero que resulta sobremedida empobrecedora ahí donde se manifiesta la actividad consciente del ser humano y, máximamente, cuando este tiene que *elegir* entre diferentes posibilidades de acción –es decir, cuando llega a una *encrucijada*– y cualquier evento casual o contingente puede volverse determinante en el proceso de elección:

La historia se presenta ante nosotros no como un ovillo desovillado en un hilo infinito, sino como una avalancha de materia viva que se autodesarrolla. En ella luchan, por una parte, mecanismos de aumento de la entropía y, por consiguiente, de una creciente limitación de la elección, de reducción de las situaciones alternativas al cero informacional, y, por otra, mecanismos de constante incremento de las “encrucijadas”, las alternativas, los momentos de elección del camino, los momentos en que no se puede predecir el desarrollo ulterior. Aquí entran en acción el intelecto y la personalidad del hombre que realiza la elección. Ésos son los “minutos fatales”, según Tiútchev, o los momentos de bifurcación, según Prigogine (Lotman, 1988: 252).

Clío personifica a la Historia y, al mismo tiempo, a la Historiografía. Cuando llega a una encrucijada (que es, al fin y al cabo, una bifurcación múltiple), el camino que tome no está completamente predeterminado de antemano y el historiador, por lo tanto, no debería cometer el error de considerar que el camino elegido era el único posible o su elección la única necesaria. Clío no es “una pasajera en un vagón que rueda por los rieles de un punto a otro”, sino “una peregrina que va de encrucijada en encrucijada y *escoge un camino*” (Lotman, 1988: 254). Incluso los factores y las presiones regulares (“impersonales”) de orden económico, político, ideológico, religioso, etc., no actúan, en última instancia, de forma abstracta, sino sobre y a través de sujetos reales y en circunstancias concretas, de modo que los cruces ocasionales y contingentes de personalidades, circunstancias y tendencias diferentes crean una “explosión” caleidoscópica de posibilidades.

El pensamiento condicional-hipotético, en general, y las narraciones ucrónicas y alocrónicas, en particular, no son entonces ni deberían ser considerados como meros juegos u ociosidades literarias: remiten a, o recuerdan, según los casos, el hecho de que el mundo y la historia realmente hubieran podido ser otra cosa de lo que son. Y que tampoco el futuro, por consiguiente, está determinado de forma unívoca.

Conclusiones

No existe, según me consta, ninguna teoría científica acreditada –acerca, pongamos, de universos o dimensiones paralelas, ramificaciones espaciotemporales, indeterminación cuántica, etc.– que pueda legitimar el discurso ucrónico desde una perspectiva realista (y, por ende, epistemológicamente ingenua). Pero sí existen teorías científicas que proponen, como la de Prigogine, modelos útiles para comprender lo que ocurre en determinados

puntos críticos de la historia de los sistemas complejos, cuando el sistema puede derivar hacia diferentes estados sin que resulte posible determinar de antemano cuál de ellos se realizará.

Ahora bien, si aceptamos, como aquí se ha propuesto, que el pensamiento condicional-hipotético es el fundamento semiótico de la narración ucrónica, podemos definir esta última como una operación discursiva que consiste en re-elaborar y re-escribir la historia, de forma consistente y consecuente, a partir de un cambio arbitrario en las contingencias conocidas (¿Qué hubiera pasado si...?). Operación perfectamente plausible, sobre todo si nuestra modelización temporal nos insta a reconocer que la historia no estaba determinada a ser tal y como efectivamente la conocemos y narramos.

Volviendo a las modelizaciones subyacentes a los relatos de ficción que hemos consultado, por ejemplo, se trataría de rechazar la concepción “absoluta” del tiempo, como la de los tralfamadorianos en la novela de Vonnegut *Matadero Cinco*, para abrazar el “tiempo lineal variable” manipulado por los Eternos en la novela de Asimov y, más aún, el “tiempo reticular” defendido por Ts’ui Pên en el borgesiano *El jardín de senderos que se bifurcan*.

A la postre, la narración ucrónica, o lo que podríamos llamar tiempo alternativo, o alocronía, no solo se ve legitimada por aquellas modelizaciones –ficionales, filosóficas o científicas– que relativizan, y aun hacen añicos, la linealidad infranqueable del tiempo, con su estricto determinismo causal, sino que también acaba reforzando dichas modelizaciones, contribuyendo a que tomen, por decirlo de alguna manera, “cuerpo textual” en el tejido de la cultura. Lo cual finalmente nos remite a una de las principales funciones culturales de la literatura: conocer –y co-ordenar– lo que es nuestro mundo a partir de la construcción de espacios, historias y tiempos otros.

Referencias bibliográficas

- AGOSTINO. (2002). *Le confessioni* (Trad. CARENA, Carlo). Turín: Einaudi.
- ASIMOV, Isaac. (1977). *El fin de la Eternidad* (Trad. SENGESPECK, Fritz). Barcelona: Martínez Roca.
- BARES PARTAL, Juan de Dios; ONCINA COVES, Faustino. (2020). *Utopías y ucronías. Una aproximación histórico-conceptual*. Manresa: Bellaterra.
- BORGES, Jorge Luis. (1998). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- LAMPIS, Mirko. (2015). La teoría semiótica de Lotman y la dimensión sistémica del texto y de la cultura. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24, 393-404.
- LAMPIS, Mirko. (2022). *Sobre la contingencia*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- LOTMAN, Iuri M. (1988). Clío en la encrucijada (Trad. NAVARRO, Desiderio). En LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (244-254). Madrid: Cátedra, 1998.
- MUMFORD, Lewis. (2013). *Historia de las utopías* (Trad. SANROMÁN, Diego Luis). Logroño: Pepitas de Calabaza.
- POMIAN, Krzysztof. (1981). Tempo/Temporalità. En *Enciclopedia Einaudi. Tomo 14* (24-101). Turín: Einaudi.

- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. (2004). *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia* (Trad. MARTÍN SANZ, María Cristina). Madrid: Alianza.
- RAE. (1992). *Diccionario de la lengua española. Vigésima primera edición*. En RAE. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>
- RAE & ASALE. (2014). *Diccionario de la lengua española. Vigésima tercera edición*. <https://dle.rae.es>
- RAMÍREZ GALLEGOS, René. (2019). Ucronía. En *Diccionario Alice*. https://alice.ces.uc.pt/dictionary/index.php?&id_lingua=4
- RODARI, Gianni. (1980). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Turín: Einaudi.
- ROGER, Alain. (2019). *Breviario de la estupidez* (Trad. TORREGROSA, Gabriela). Barcelona: Subsuelo.
- SECO, Manuel; ANDRÉS, Olimpia; RAMOS, Gabino. (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- VONNEGUT, Kurt. (1987). *Matadero Cinco. O la cruzada de los niños* (Trad. GARCÍA DE MIRÓ, Margarita). Barcelona: Anagrama.

LOS MUNDOS POSIBLES DE LA UCRONÍA: UNA PROPOSICIÓN DE SUBGÉNEROS¹

THE POSSIBLE WORLDS OF UCHRONIA: A PROPOSAL OF SUBGENRES¹

DANIEL LUMBRERAS MARTÍNEZ
Universidad de Oviedo

lumbrerasdaniel@uniovi.es
0000-0002-4222-9204



Recibido: 13/01/2023
Aceptado: 17/04/2023

Resumen

La ucronía es una manifestación literaria que se caracteriza por estar muy próxima a la Historia y a la ciencia ficción, hasta ser considerada un subgénero de ellas. Pero ha crecido hasta ser un género por derecho propio, y por lo tanto con subgéneros. Las clasificaciones que se han hecho de la ucronía inciden a menudo en sus posibilidades espacio-temporales y sus temas. Este artículo repasa críticamente las taxonomías de las últimas décadas y propone una nueva tipología basada en la teoría de los mundos posibles de Doležal, desarrollada por Albaladejo Mayordomo y Rodríguez Pequeño. De este modo se pueden ordenar los subgéneros de la ucronía atendiendo a las reglas del universo ficticio que construyen, trascendiendo así los argumentos de las historias y ofreciendo una herramienta útil para la teoría literaria.

Palabras clave: ucronía, mundos posibles, subgéneros, teoría literaria, contrafactual.

Abstract

Alternate history (uchronia) is a literary manifestation distinguished by its closeness to History and science fiction and may be considered their subgenre. However, it has become a genre with its own subgenres. Past classifications of uchronias often point to their spatiotemporal possibilities and their themes. This article critically reviews the taxonomies of the recent decades and proposes a new typology based on Doležal's theory of possible worlds, developed by Albaladejo Mayordomo and Rodríguez Pequeño. In this way, the subgenres of uchronia can be ordered according to the rules of the fictional universe they construct, thus transcending the plot specificities and offering a useful tool in the field of literary theory.

Keywords: Uchronia, Possible Worlds, Subgenres, Literary Theory, Counterfactual.

Introducción

Entendemos por género una convención que sirve como modelo para los escritores y horizonte de expectativas para los lectores. El género evoluciona a lo largo del tiempo y forma parte de un catálogo abierto (Garrido Gallardo, 2004: 309-311). Se trata de un

¹ Programa «Severo Ochoa» para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias. Proyecto de Investigación I D i: «FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI». Ref. PID2019-104215GB-I00.

“texto de textos” en el que se combinan los aspectos formales y los de contenido (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 146). Consideramos que la ucronía, en este sentido, es un ¹género²; su *dispositio* y *elocutio* desbordan la literatura, por lo que nos centraremos en la *inventio*.

Así pues, el género denominado habitualmente ucronía en español, *uchronie*³ en francés y *alternate* o *alternative history* en inglés puede definirse así: “an account of Earth (sometimes extending to exploration of solar-system space) as it might have become in consequence of some hypothetical alteration in history” (Stableford *et al.*, 2021). Esta alteración suele denominarse “punto de Jonbar” o “de divergencia”, y configura todo el relato, originando un presente alternativo. El punto marca una diferencia respecto del registro histórico, algo que distingue a la ucronía de otros géneros literarios que se alejan de la realidad empírica. Responde a la pregunta “¿qué habría pasado si...?”.

Aunque, en puridad, ninguna obra crea por sí sola un género (Garrido Gallardo, 2004: 312), en el caso de la ucronía suele tomarse como fundacional la novela de Louis Geoffroy *Napoleón y la conquista del mundo, 1812-1832*⁴ en 1836 (Alkon, 1994; Campeis y Gobled, 2015; Singles, 2013; Stableford *et al.*, 2021). En ella, el corso conquista Europa y después el mundo. Se trata de una historia en la que la paz imperial ha traído un progreso tecnológico enorme. Por ejemplo, en vacunas y en el funcionamiento de la máquina de vapor, algo que resulta verosímil para el lector decimonónico (Alkon, 1994: 64-65). La obra pionera de Geoffroy establece dos recursos literarios clásicos que distinguen la ucronía de la especulación contrafactual, practicada por los historiadores desde Heródoto o Tito. Uno es la *mise en abyme*: se muestra nuestro universo, el registro histórico sabido para el receptor, en este caso mediante unos panfletos antinapoleónicos en los que el gobernante fue vencido. El otro distintivo es el guiño al lector, una ruptura de la cuarta pared *avant la lettre*: en el libro de Geoffroy, Napoleón destruye la isla de Santa Helena (Campeis y Gobled, 2015: 76-81).

Los mismos procedimientos que Geoffrey emplea Philip K. Dick en su exitosa *El hombre en el castillo* (1962), donde la Segunda Guerra Mundial acabó con una victoria de Japón y Alemania, que ocuparon Estados Unidos, mientras que en la narrativa se inserta otra novela en la cual el conflicto finalizó con la victoria aliada. Para Singles, esta ucronía es ejemplar en su problematización de la necesidad vs. determinismo y la contingencia vs. libre albedrío (2013: 9). La adaptación de la novela a serie por Amazon (2015-19) ha contribuido a popularizar un género que trasciende lo literario. Ejemplos en otros medios son la miniserie de la BBC *SS-GB* (2017) o la película de Lance Mungia *Holocausto samurái* (1998). En la postmodernidad, explica McHale, los límites entre lo que consideramos real (el registro histórico) y lo ficcional se hacen chocar de la forma más discordante posible, de ahí la apuesta por la ucronía, con manifestaciones como el anacronismo consciente o la inserción de elementos de fantasía en eventos históricos (2004: 90-95).

¹Nuestro propósito desborda una problematización del concepto de género literario, que se remonta a los albores de la cultura occidental. Véase García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 11-77.

²El término fue empleado por primera vez en esta lengua en 1857, cuando el filósofo francés Charles Renouvier publica su novela intelectual *Uchronie*, cuyo punto de divergencia es que Marco Aurelio no abdicó en su hijo Cómodo, sino en el general Ovidio Casio. La etimología es griega: u-cronos, ‘no tiempo’.

³Se proporcionan los títulos de obras en español cuando existe traducción publicada.

El objeto de nuestro estudio son las variantes de la ucronía, asunto menos analizado que su caracterización. Partimos de que el punto de divergencia puede darse por causas naturales, pero también pueden darse explicaciones paracientíficas o sobrenaturales del punto de divergencia; entre otras causas, motivos típicos de la ciencia ficción (existen mundos paralelos, se dan viajes en el tiempo, etc.) o provenientes de la literatura fantástica (conciencia alterada del narrador, acontecimiento fantástico que modifica la ontología del universo representado, etc.).

A diferencia de la historia contrafactual, que especula qué podría haber pasado en escenarios alternativos desde un punto de vista académico, como por ejemplo en la colección de ensayos editada por Nigel Townson *Historia virtual de España (1870-2004): ¿Qué hubiera pasado si...?* (2004), la ucronía es ficción: cuenta con un mundo y un narrador que son ontológicamente independientes del mundo primario del lector (Singles, 2013: 7). Se trata de un experimento mental formalmente parecido al ensayismo de los historiadores, pero con un estatuto teórico diferente. Mediante la imaginación, la ucronía busca demostrar cómo la historia funciona en cualquier universo humano que podamos concebir de igual manera que las tendencias de la Física (Csicsery-Ronay, 2011: 105).

En este artículo se abordan, desde la perspectiva de la teoría de literaria de los mundos posibles, los subgéneros de la ucronía y se propone una taxonomía propia. Se llega a ella tras una revisión de las principales tipologías existentes sobre la ucronía, que son interesantes pero carecen de un fundamento teórico que sustente sus divisiones. Es precisa una caracterización estructural que supere la tematicidad variable de las ucronías y que facilite la Literatura Comparada, necesidad que aspiramos a cubrir.

Premisas metodológicas

La visión tradicional y mayoritaria es considerar la ucronía como un subconjunto de la ciencia ficción (James, 1994; Wolfe, 1986). De acuerdo con la famosa definición de Darko Suvin, “science fiction is a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (1979: 37). En un primer momento, parece que encaja; sin embargo, no hay consenso entre los críticos, con voces que acercan la ucronía a la ficción histórica (Singles, 2013), la colocan en paralelo a la ciencia ficción (Hellekson, 2000) o la independizan de esta (Campeis y Gobled, 2015; Gallagher, 2018). Sea cual fuere la postura teórica adoptada, consideramos que la ucronía ha alcanzado el desarrollo cultural suficiente como para estudiar sus variaciones internas, partiendo de una característica común, la presencia de un evento disruptivo del registro histórico que determina el relato.

Conviene precisar también que, en la crítica hispano y francoparlante, se suele hacer una distinción neta entre la fantasía o *fantasy* y lo fantástico. Este último concepto, en palabras de Roas, se “caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real ” (2019: 30). Para ello, la clave no es la duda o la incertidumbre, sino que el fenómeno al que se enfrenta sea inexplicable, no solo en el ámbito del

texto sino en relación con el receptor (Roas, 2019: 30-31). Por el contrario, en la crítica anglosajona, el adjetivo *fantastic* es un comodín que suele dar cabida a las diferentes formas artísticas que se alejen del realismo (Westfahl, 1997: 335). Así, según la definición de Clute, la fantasía es “A self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it [...]” (1997: 338). En este artículo, por coherencia con la bibliografía revisada, hablaremos de lo fantástico en el sentido que le da Roas, y de fantasía para aquellas obras que se adentran en el terreno de lo maravilloso, pero no en el de la ciencia ficción.

Ciertamente existen obras que emplean, a la manera de la ciencia ficción avances tecnológicos para modificar el pasado, como *Rescate en el tiempo* (1999) de Michael Crichton y su uso de la mecánica cuántica y la teoría del multiverso. También hay ucronías con presupuestos de fantasía o de lo fantástico, como se muestra en *Las Puertas de Anubis* (1983) de Tim Powers, donde se usa la magia para traer del pasado a dioses egipcios que cambien el presente. Resulta útil la visión de Aristratenko (2021: 10-14), quien ve la ucronía como origen de nuevos subgéneros, siguiendo el esquema de “género + elemento ucrónico”. Así, podemos aproximarnos específicamente a la ucronía sin olvidar el hibridismo con otras formas.

Nuestro punto de partida es que la ucronía plantea una divergencia de la Historia. Esta, a su vez, se asemeja a la literatura, ya que ficción e Historia se configuran a través del lenguaje y solo difieren en que la segunda reclama ser un texto verdadero (Hellekson, 2000: 249). Ahora bien, ¿existe una sola Historia de la que la ucronía debe divergir? ¿Puede el lector llegar a esto? Consideramos, con Singles (2013: 279), que habla una narrativa normalizada del pasado, la cual es una historia dinámica y siempre cambiante, producida por un círculo cultural concreto en un momento determinado, y que es influida y a la vez influye en la ficción histórica contemporánea.

Dado que la Historia como disciplina académica no aparece hasta el siglo XIX, resulta tentador considerar ucronías obras que parten de presupuestos folclóricos, hipotéticos, ficticios (Anistratenko, 2021: 9), o las historias secretas, como *El Código Da Vinci* (2003) de Dan Brown. La ucronía no pretende reescribir los acontecimientos ni destapar cosas ocultas: es una ficción que toma elementos de lo que consensualmente una sociedad, en un momento concreto, autentica como su pasado. Asimismo, es necesario no confundir el pretérito revisitado (la ucronía) con el ayer reescrito por el revisionismo o el negacionismo históricos (Campeis y Gobled, 2015: 42).

A la hora de definir subgéneros ucrónicos, nos situamos, siguiendo a Spang, en el cuarto de los cinco niveles de abstracción y observación posibles en la teoría de los géneros literarios, el grupo al que puede pertenecer una pieza literaria; actuaremos *a posteriori*, dado que describiremos fenómenos existentes en lugar de inferir clasificaciones futuras, y el criterio de delimitación será lingüístico-enunciativo, ya que atenderemos a la construcción semántica de los textos (1993: 15-16, 32).

Se toma un criterio semántico porque nos apoyaremos en la teoría de los mundos posibles. La partida es la idea aristotélica de verosimilitud⁵, que en literatura significa apariencia de verdad y no factibilidad (Rodríguez Pequeño, 2008: 124). El lector considera

⁵Abordar este problema clásico de la crítica occidental desborda nuestro modesto propósito; nos remitimos a la bibliografía citada.

que hay un mundo real y otros posibles, algunos que pueden materializarse y otros que solo existen en la mente; ello puede determinarse al especificar algunas proposiciones elementales, y si estas son verdaderas el estado de cosas del mundo posible es verdadero (Martín Jiménez, 1993: 100-101). En otras palabras, nos resulta verosímil.

Albaladejo Mayordomo elabora, a partir de la tradición retórica de la verosimilitud y los estudios de Petofi o Doležel⁶, una tripartición de los modelos de mundo posible literarios. El *mundo I* es el propio del periodismo y la historia. Utiliza en su construcción semántica las reglas de funcionamiento del universo familiar para el lector. Pero no es preciso que se diga la verdad todo el tiempo. A continuación, ya en el dominio de la ficción, se sitúa el *mundo II*, regido por la verosimilitud. Este universo se comporta como el que el lector conoce y respeta sus principios de funcionamiento, de modo que el receptor acepte que los hechos presentados podrían suceder o haber sucedido. Por último, la ficción inverosímil, la que va contra las convenciones del “mundo real objetivo”, como en la literatura fantástica, ocupa el *mundo III* (1998: 58-59). Para el investigador, el autor del texto decide al producirlo el modelo que seguirá, y si bien las configuraciones pueden mezclarse, esto no implica que los mundos lo hagan. Por la ley de máximos semánticos, la numeración mayor implica la absorción lógica de la menor (Albaladejo Mayordomo, 1998: 60-62) porque cuando introducimos algo inverosímil, ya no podemos situarnos en el *mundo I*.

La formulación de Albaladejo Mayordomo fue ampliada por Rodríguez Pequeño, que desdobra las dos últimas categorías. Así, el *mundo III* se corresponde ahora con lo “ficcional no mimético verosímil”, como por ejemplo la ciencia ficción, y lo “ficcional no mimético inverosímil” pasa a ser el *mundo IV*. Así quedan las distinciones:

La diferencia entre los tipos I (el de lo verdadero) y II (el de lo ficcional verosímil) es ficción; entre los tipos II y III (el de lo fantástico verosímil), la transgresión y la mimesis, y entre los tipos III y IV (el de lo fantástico inverosímil) la verosimilitud» (Rodríguez Pequeño, 2008: 127).

La teoría de los mundos posibles, además de proporcionarnos un criterio de delimitación taxonómica según el contenido semántico de las ucronías, tiene otra ventaja: dado que este género necesariamente hace referencia explícita a la realidad extraliteraria, los mundos posibles solucionan el problema postmoderno (ya apuntado por Bajtín) de la constante pero indefinible e inequívoca relación entre el universo ficticio y el real, lo dentro y lo fuera del texto (Singles, 2013: 34-35). Cimentar la caracterización de la ucronía en la mezcla de personajes históricos y ficticios, como Gallagher, es difícil de sostener, ya que no hay instrucciones intratextuales inequívocas para separar conjuntos (Singles, 2013: 36).

Antes de proponer una taxonomía, basada en la teoría descrita, es oportuno revisar las principales propuestas de división de la ucronía en las últimas décadas. La revisión sistemática es precisa para reforzar el estatuto teórico del género ucrónico: “It

⁶“A word that is thinkable” es la definición de mundo posible que proporciona (Doležel, 1998: 281), quien no discrimina ontológicamente entre ficción realista y no realista, pues afirma que la semántica en ambos casos es la misma. Las restricciones aléticas que aparecen en los mundos posibles son el fundamento que permite establecer distinciones entre estos.

has the aim of providing deeper understanding of a phenomenon, consolidating existing knowledge and identifying gaps in what is known” (Sobrido Prieto y Rumbo-Prieto, 2018: 388). En nuestro caso, la revisión será narrativa y teórica, dado que no pretendemos la exhaustividad de un estado del arte, sino redefinir un concepto ya existente (Sobrido Prieto y Rumbo-Prieto, 2018: 388) como es el de los subgéneros de la ucronía.

Clasificaciones existentes

En su tesis doctoral, Collins establece cuatro formas de ucronía⁷: “pure” (pura), en la cual el mundo de la historia alternativa existe autónomamente; “plural”, aquella en la que la realidad alternativa coexiste en paralelo a la del lector; “infinite presents” (presentes infinitos), las historias de universos paralelos, y por último la “time travel alteration” (alteración por viaje en el tiempo), en la cual el presente es modificado por la acción de viajeros al pasado (1990: 85-86). Esta clasificación espacial resulta útil como primer acercamiento a la ucronía, al mostrar la pluralidad de posibilidades de configuración de las historias. Sin embargo, no profundiza en la naturaleza de los mundos posibles que presenta.

En segundo lugar, Hellekson realiza una clasificación que huye de lo temático y toma como criterio la naturaleza de la indagación histórica (2000: 251). La autora enfoca el momento cuando se produce el punto de divergencia y consecuentemente ofrece tres cortes:

- a) “Nexus story” (historia nexa): una ucronía que se centra en un punto crucial de la Historia en el cual sucede algo que cambia el resultado que conocemos en la actualidad (Hellekson, 2000: 252). Este evento clave es el nexa, el punto de divergencia. Identifica dos subconjuntos (viaje o policía en el tiempo e historias de batallas) en este subtipo, que ejemplifica respectivamente con las novelas *El fin de la eternidad* (1955) de Isaac Asimov y *The Guns of the South* (1992) de Harry Turtledove, (Hellekson, 2000: 252-253).
- b) “True alternate history” (auténticas ucronías): se desarrollan años después del punto de divergencia, ofreciendo un universo radicalmente diferente. Por ejemplo, la novela citada de Dick. Hellekson incluye aquí textos en los que el evento ha cambiado tanto el universo que sería más adecuado hablar de “mundos alternativos”. Verbigracia, *Celestial Matters* (1996), donde la música de las esferas se produce literalmente (2000: 253-254).
- c) “Paralell worlds story” (historia de mundos paralelos), en las cuales un conjunto de ucronías coexiste y por regla general los protagonistas pueden moverse, o por lo menos comunicarse, entre los distintos planos, como en *La llegada de los gatos cuánticos* (1986) de Frederik Pohl (Hellekson, 2000: 254).

La clasificación de Hellekson es más sintética y abarcadora que la de Collins, pero también cae en subdivisiones temáticas. Empero, es ventajosa porque realiza una división según coordenadas espaciotemporales y las posibilidades que se abren en consecuencia. Es decir, atiende a la estructura de los mundos posibles de la ucronía. Aún

⁷ Traducción propia de las nomenclaturas de este apartado.

falta, no obstante, atención al papel del lector o a las normas de funcionamiento de estos distintos universos, igual que en la tipología de Collins. Singles (2013: 23-26) considera inconsistentes y vagas las nociones de Collins y Hellekson y opta por una poética de la ucronía, que es exhaustiva pero no nos interesa al no ofrecer divisiones.

Examinada la falta de concreción taxonómica de estas primeras definiciones, avanzamos hasta el siglo XXI, en el cual Trębicki (2015) desarrolla las teorías de Zgorzelski sobre la literatura exomimética para elaborar una tipología supragenológica de sus variantes. Sobre la ucronía, considera dos subtipos. El clásico (“classical”) está, a su parecer, enraizado en la tradición utópica y consecuentemente es afín a su descendiente, la distopía moderna. Se caracteriza por un interés considerable en aspectos sociológicos e histórico-filosóficos, además de una relativa ausencia de elementos de fantasía (Trębicki, 2015: 177). Lo ejemplifica, entre otros, con el clásico de Vladimir Nabokov en una Tierra alternativa sin electricidad, *Ada o el Ardor* (1969).

Por otro lado, la forma más “radical” se caracteriza por ser así: “much more fantastical; the set of physical laws does not mimic that of the empirical reality, and various ‘technological’ or ‘magical’ motifs appear. This variant is considerably influenced by SF and SWF⁸ conventions” (Trębicki, 2015: 177). La ilustra con la novela *Jonathan Strange y el señor Norrell* (2004) de Susanna Clarke, donde se describe una Inglaterra decimonónica a la que retorna la magia.

La división de Trębicki, aunque parca en detalles, permite dividir *grosso modo* una ucronía de corte realista y otra más cercana a la ciencia ficción y la fantasía. Ahora bien, necesita desarrollar un criterio más allá de la observación de rasgos comunes entre obras célebres.

Campeis y Gobled (2015: 51-56) ofrecen una clasificación implícitamente temática (no establecen un criterio). Así, tendríamos los siguientes tipos de ucronía:

- a) “Historique ou experimentale”: es la variedad más clásica, conocida y corriente. Consiste en establecer una divergencia de la historia convencional partiendo de una fecha histórica concreta.
- b) “Pure”: en ella, la historia como la conocemos ha cambiado porque un evento no ha tenido lugar. Sus personajes viven dicha historia dentro de un universo que consideran como real, aunque para el lector resulte una ficción.
- c) “Impure”: el punto de divergencia aparece como consecuencia de los hechos de viajeros en el tiempo. En este subgénero el pasado es volátil. Los personajes principales pueden ser conscientes, de manera más o menos clara, de que su universo ha cambiado y de que se ha producido una ruptura en su línea temporal.
- d) “Limitée” : en este caso, la historia alternativa se circunscribe a un solo ámbito, en aras de alcanzar la mayor credibilidad posible. La mayoría son de dominio militar y su punto de divergencia es una batalla.
- e) “Large (littéraire ou romanesque)”: este tipo no está constreñido por la plausibilidad histórica y abre al máximo el ramo de posibilidades, incluso si el universo descrito deviene completamente absurdo o históricamente imposible.
- f) “Dysinchronie” : neologismo acuñado por Éric Henriot en su ensayo *L’Histoire revisitée* (2000) para designar una mezcla de ucronía y distopía. Por ejemplo, las historias en las que el Tercer Reich triunfó en la Segunda Guerra Mundial.

⁸ Ficción de mundos secundarios, por sus siglas en inglés.

- g) “Personelle” : el punto de divergencia se limita a una vida. Es palmario en la película de Franz Capra *Qué bello es vivir* (1946), en la que el ángel de la guarda le muestra a George Bailey cómo sería el mundo sin su existencia.
- h) “De fantasy et fantastique”: en el primer caso, se trata de *fantasy* sin cortapisas, como en la saga de *Temarario* (2006-2016) de Naomi Novak, en la que las guerras napoleónicas se libraron con dragones, y *fantástico* en casos como la saga de *Louis le Galoup* (2000-2010) de Jean-Luc Marcastel, en una Edad Media francesa en la que hay monstruos como hombres lobo.
- i) “De fiction” : se denomina así a aquellas en las que no se diverge de la Historia, sino de la cronología interna de un universo ficticio. Ofrecen como representativa la película *Star Trek* (2009), la cual es en realidad un *reboot* de la saga.
- j) “Du futur et a posteriori”: Campeis y Gobled argumentan que las obras así llamadas no son realmente ucronías. Se trata habitualmente de textos de anticipación, pero que son leídos como ucronías porque en determinado momento los eventos que relatan ya son pretéritos para el lector.

Esta ordenación, a diferencia de las anteriores, atiende una mayor variedad de obras. Consideramos que acierta al explicar que carece de sentido considerar la ucronía *ex post* y no en su contexto de producción. También al introducir la ucronía que no parte del registro histórico sino de las historias de universos ficticios, una veta productiva que observamos por ejemplo en la serie *¿Qué pasaría si...?* (2021-) de la plataforma Disney Plus, adaptación de la serie de cómics de Marvel que arrancó en 1977. Otro aspecto interesante es la llamada de atención sobre las dimensiones e hibridaciones posibles de la ucronía, llegando a no amalgamar lo fantástico con la fantasía.

La extensión de esta clasificación constituye también su punto débil, debido a que tal profusión resulta en variedades que no son excluyentes entre ellas. Verbigracia, una ucronía como la novela en la que la II República gana la Guerra Civil española *En el día de hoy* (1976) de Jesús Torbado sería a la vez pura y larga. Una tipología en la que un elemento puede pertenecer a más de un taxón a la vez resulta interesante en el ámbito temático, pero no facilita entender la estructura de los subgéneros ucrónicos.

La más reciente tipología de Anistratenko explicita su propósito descriptivo y el empleo de elementos genéricos y estilísticos desde una perspectiva comparada de la novela de *alternative history*. La investigadora hace seis distinciones (Anistratenko, 2021: 11-19):

- a) “Political utopia or political fiction novel”: toma el molde de la prosa histórica y social y el estilo de la novela irónica, y está ligada a procesos de construcción nacional. Incluye países y figuras históricas existentes, con un punto de divergencia. Pone de ejemplo: *Terorium* (2001) de Vasyl Kozhelyanko.
- b) “Cryptohistory”: el registro histórico solo existe en teoría, y la ucronía se forma a partir de fuentes históricas no probadas. Puede tomar más de un punto de divergencia, y permite al autor más libertad para sus objetivos. Verbigracia: *Al Oeste del Edén* (1984) de Harry Harrison.
- c) “Allohistory”: esta categoría es solamente enunciada. Cabe inferir que se refiere a la ucronía con materiales historiográficos que son presentados como alternativa a la Historia oficial.

- d) “Uchronia”: la acción se desarrolla en un cronotopo conocido, pero fuera de su contexto temporal. La ubicación cronológica puede aparecer después del punto de divergencia. Toma como caso la novela homónima de Charles Renouvier (1876).
- e) “Metahistorical work”: una ucronía que presenta diferentes alternativas en un mismo texto. Sería el caso de los ensayos de Dmytro Shurkhalo *The Ukrainian What-If-ology* (2017).
- f) “Alternative fiction (historical fantasy)”: se construye superponiendo la ucronía a una obra del género de la fantasía. Es visible en la novela corta de David Brin *Thor Meets Captain America* (1986). En el contexto de la fantasía histórica, los eventos históricos que aparezcan, los personajes, los vínculos entre estos y las relaciones causa-efecto son intrínsecos a un auténtico periodo de la Historia.

La propuesta de Anistratenko conecta con algunas de las variedades señaladas anteriormente, se apoya en una comparativa bien documentada entre la literatura eslava y la angloparlante, si bien se echan en falta obras en lenguas románicas. Además, hay dispersión en sus propuestas, especialmente terminológica, pues sus etiquetas aparecen desperdigadas y no hay una correspondencia en todos los casos entre las seis denominaciones que se enuncian como subgéneros a un lado y al otro del Atlántico.

Recapitulando, se aprecia en las distinciones subgenéricas del siglo XX una preocupación por las líneas del tiempo y el espacio de tipo dimensional, es decir, cuántos mundos conviven (Collins) y en qué momento en referencia a la divergencia se desarrolla la historia (Hellekson), pero no hay una caracterización del funcionamiento de estos universos ficticios. En el siglo XXI, probablemente debido a que los críticos cuentan ya con una conciencia de la ucronía como género (o categoría transversal) con una tradición literaria, importan menos los aspectos cuánticos y más los constituyentes de la obra y su relación con otros géneros, singularmente la ciencia ficción y la fantasía.

Propuesta taxonómica

Llegados a este punto, es hora de proponer una nueva clasificación, con su propia terminología, que supere los problemas analizados en las tipologías anteriores sin desdeñar sus aportaciones. Así, retomando la propuesta tipológica de Albaladejo Mayordomo, ampliada por Rodríguez Pequeño (2008), proponemos la clasificación de la ucronía en subgéneros según los modelos de mundo posible postulados por este último investigador.

La clasificación que presentamos se adscribe a la corriente teórica que se denomina actualista, esto es, que considera el universo real del lector como ontológicamente privilegiado frente a los mundos ficticios (Ryan, 2020: 36-37). El vínculo entre el mundo real y los subgéneros ucrónicos que proponemos no está escrito en piedra ni es eterno, igual que la ficción misma, que no se encuentra en el texto sino que es relacional, viene

dada por si un mundo es creado o representado (Singles, 2013: 40). Las ucronías no solo reflejan el mundo real, sino que crean, o, mejor dicho, *re-crean*, un mundo muy similar al real, pero distinto por un cambio crucial en el pasado histórico.

Por sus propias características, una ucronía nunca podría seguir las reglas de funcionamiento *mundo I*, ya que su distintivo estructural es un punto de divergencia respecto de la Historia como constructo intersubjetivo que reflejan las obras incluidas en ese tipo de mundo. Al *mundo I* pertenece un género de ensayismo historiográfico, la *historia contrafactual*, pues ella misma advierte de su naturaleza inquisitiva, pero mimética: “los experimentos mentales se insertan dentro del discurso no ficcional y el marcador de irrealidad los distingue de su entorno, mientras que el paratexto ‘novela’ es externo al texto ficcional” (Ryan, 2020: 49). Un ejemplo es el primer volumen de la revista *Ucronías* publicada por Desperta Ferro Ediciones, en la cual se publica una serie de ensayos de carácter no ficticio sobre el mundo romano, buena parte de ellos en torno a la posibilidad de la supervivencia del Imperio de Occidente más allá del 476 después de Cristo.

Planteamos entonces tres subgéneros ucrónicos, en consonancia con los modelos de *mundo II*, *III* y *IV*:

1. *Ucronía realista*: llamamos así a aquella en la que el punto de divergencia no incluye avances científicos extraordinarios o la inclusión de elementos sobrenaturales. Se trata de una ficción que no se separa de las convenciones del mundo del lector, y si lo hace resulta plenamente verosímil: “presentan lo contrafactual como ficcionalmente verdadero” (Ryan, 2020: 49). Sigue las reglas del *mundo II*: es la variedad tradicional que inició Geoffrey como experimento de causalidad histórica (Csicsery-Ronay, 2011: 103). Un ejemplo más reciente lo constituye *Danza de tinieblas* (2005) de Eduardo Vaquerizo. La intriga transcurre en un mundo en el que Juan de Austria hereda el trono debido a la prematura muerte de Felipe II. El nuevo monarca abraza el protestantismo, con lo que los Austrias sobreviven hasta la época de la novela, 1957, en un Madrid tenebroso. Independientemente de que haya uno o varios puntos de divergencia con una cascada de consecuencias, lo relevante es la sujeción a aquello que es físicamente posible, lo que resulta plausible en el sentido de ajustarse a las leyes empíricas de la Física (Singles, 2013: 42). En este subgénero situamos la ucronía clásica de Tróicki, la pura y la limitada de Campeis y Gobled y los cuatro primeros tipos, a falta de una mayor definición, de Anistratenko.
2. En la que denominamos *ucronía proyectiva*, las reglas de mundo son las propias de la ciencia ficción, es decir, el *mundo III*. El punto de divergencia ocurre gracias a la existencia de un *novum*⁹ plausible para el receptor. En esta variedad piensa Gallagher al hablar de la ucronía literaria:

Their world making resembles that of other kinds of speculative narrative; indeed, the fictions are often entwined with utopian, dystopian, and science-fiction elements, but the extent to which the invented place resembles our own is a more pressing issue here than it is in the related forms (2018: 15).

⁹ Ejemplos de *novum* (innovación) son las máquinas del tiempo, singularidades tecnológicas, descubrimiento del viaje espacial, etc. (Suvín, 1979).

Csicsery-Ronay habla de los poco frecuentes “technoscientifical catalysts” (2011: 104) que acercan la ucronía a la ciencia ficción clásica, como en el relato de Philip José Farmer “Sail On! Sail On!” (1952) en el que Colón emprende su expedición con la ayuda de un aparato de radio. Otro ejemplo es *Fuego sobre San Juan* (1999) de Javier Sánchez Reyes y Pedro A. García Bilbao, donde España evita el Desastre del 98 gracias a que un viajero en el tiempo previene al ejército.

A este tipo se adscribirían los subgéneros con múltiples universos que señalan Collins y Hellekson, dado que, al menos por ahora, el ser humano desconoce si existen dimensiones paralelas tal como las pinta la literatura. También entraría la “alteración del viaje en el tiempo” de Collins y la ucronía impura de Campeis y Gobled, que precisa traslado temporal, así como probablemente la disincronía por la fuerte asociación de la distopía y la ciencia ficción.

3. Por último, en la *ucronía imposible* operan las reglas del modelo de *mundo IV*: se trata de una ficción inverosímil, que el lector no puede racionalizar, y que se desarrolla en un mundo que nunca podría haber pasado. Además del punto de divergencia, en este género se manifiesta algún elemento de fantasía, como magia o criaturas sobrenaturales, que el lector rechaza que puedan haber habitado la Historia que conoce. Así, en la novela de Carlos Fuentes *Terra nostra* (1975) que reimagina la conquista en América, nos enfrentamos a la inexplicable conversión de Felipe II en monstruo. Y en su relato “La derrota de la Grande Armada” (1998) Carlos Saiz Cidocha plantea que la Armada Invencible perdió por culpa de la magia negra.

A este subgénero pertenecerían la ucronía de fantasía y fantástica de Campeis y Gobled y la fantasía histórica de Anistratenko.

Dada la indefinición del modelo de mundo de las obras que abarcan, la ucronía pura de Collins, las historias de nexos y ucronías verdaderas de Hellekson y la ucronía larga, personal y de ficción de Campeis y Gobled, así como la metahistoria de Anistratenko, podrían pertenecer a cualquiera de los subtipos. La ucronía radical de Trębicki encaja tanto en el *mundo III* como en el *IV*.

Conclusiones

Distintas clasificaciones que se han elaborado en las últimas décadas han ahondado en las temáticas y en las posibilidades espacio-temporales que ofrece la ucronía (mundos paralelos, historias alternativas de ficción, derrotas militares) con acierto, pero en unos casos han resultado poco exhaustivas (Collins, Hellekson, Trębicki) y en otros, poco distintivas (Campeis y Gobled, Anistratenko), además de detenerse poco en el funcionamiento estructural de los mundos de ficción creados. Por ello era precisa una clasificación que se apoye en una teoría literaria concreta que le aporte cimientos sólidos, en nuestro caso la teoría de los mundos posibles desarrollada por Albaladejo Mayordomo y Rodríguez Pequeño.

Concebimos la ucronía como un metagénero que cuenta con tres subgéneros, según el modelo de mundo posible: realista (*mundo II*, reglas del mundo primario), proyectiva (*mundo III*, ficción no mimética verosímil) e imposible (*mundo IV*, ficción no mimética inverosímil). La clasificación que planteamos ofrece un criterio validable, la construcción o no de un mundo ficticio que puede ser o no verosímil. Esta vara de medir no depende de los temas de las obras, influencias o épocas literarias. Somos conscientes, no obstante, de que la ciencia como criterio de verosimilitud y el conocimiento histórico son aspectos que varían en el tiempo y como materia de investigación son siempre una verdad provisional. Aun así, no pretendemos alcanzar una validez universal, sino una aportación más al estudio de la ucronía, en creciente desarrollo y que sería interesante continuar en el estudio de la ucronía en otras manifestaciones artísticas más allá de la literatura.

Referencias bibliográficas

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALKON, Paul K. (1994). *Science fiction before 1900*. Nueva York: Maxwell Macmillan.
- ANISTRATENKO, Antonina V. (2021). Subgenres of the alternative history novel: poetics and genealogy. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 2(22), 8-21. <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2021-2-22-1>
- CAMPEIS, Bertrand, y GOBLED, Karine. (2015). *Le guide de l'uchronie*. Chambéry: ActuSF.
- CLUTE, John (1997). Fantasy. En CLUTE, John y GRANT, John (eds.), *The encyclopedia of fantasy* (337-339). Londres: Orbit.
- COLLINS, William Joseph. (1990). *Paths Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History* [Tesis]. Davis: University of California at Davis.
- CSICSERY-RONAY, Istvan. (2011). *The seven beauties of science fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- DOLEŽEL, Lubomir. (1998). *Heterocosmica*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- GALLAGHER, Catherine (2018). *Telling it like it wasn't*. Chicago: University of Chicago Press.
- GARCÍA BERRIO, Antonio; & HUERTA CALVO, Javier. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. (2004). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- HELLEKSON, Karen. (2000). Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre. *Extrapolation*, 41(3), 248.
- JAMES, E. (1994). *Science Fiction in the twentieth century*. Oxford: Oxford University Press.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. (1993). *Mundos del texto y géneros literarios*. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- MCHALE, Brian. (2004). *Postmodernist Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- ROAS, David. (2019). *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de espuma.

- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- RYAN, Marie-Laure. (2020). El enfoque de los mundos posibles frente a otras teorías de la ficción. En GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (ed.), *Intersecciones: Relaciones de la Literatura y la Teoría* (29-66). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- SINGLES, Kathleen. (2013). *Alternate History*. Berlin: De Gruyter.
- SOBRIDO PRIETO, María; & RUMBO-PRIETO, José María, (2018). La revisión sistemática: Pluralidad de enfoques y metodologías. *Enfermería Clínica*, 28(6), 387-393. <https://doi.org/10.1016/j.enfcli.2018.08.008>
- SUVIN, Darko. (1979). *Metamorphoses of science fiction*. New Haven: Yale University Press.
- SPANG, Kurt. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- STABLEFORD, Brian; WOLFE, Gary K.; & LANGFORD, David. (2021). *Alternate History*. Encyclopedia of Science Fiction. https://sf-encyclopedia.com/entry/alternate_history
- TRĘBICKI, Grzegorz. (2015). *Worlds so strange and diverse*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- WESTFAHL, Gary. (1997). Fantastic. En CLUTE, John y GRANT, John (eds.), *The encyclopedia of fantasy* (335). Londres: Orbit.
- WOLFE, Gary K. (1986). *Critical terms for science fiction and fantasy*. Westport: Greenwood Press.

TEATRO Y UCRONÍA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX¹

THEATRE AND UCHRONIA IN 19TH CENTURY SPAIN

CARLOS FERRERA CUESTA
Universidad Autónoma de Madrid

josecarlos.ferrera@uam.es

 0000-0002-8456-9418

Recibido: 09/12/2022

Aceptado: 23/03/2023

Resumen

Este artículo aborda el papel desempeñado por la ucronía en el teatro español del siglo XIX. En ese siglo se vivieron en España con ansiedad los problemas para construir la nación a causa de la inestabilidad social y política. Dentro del liberalismo se buscaron las causas de aquel fracaso en el pasado. Se idealizó la Edad Media, como una época de libertad, truncada por la intolerancia religiosa y el absolutismo político de la Edad Moderna. El teatro en aquella centuria fue uno de los lugares principales de ocio, pero también de educación de la gente. Allí se exhibió un discurso liberal a partir de obras históricas. Muchas de ellas miraron hacia el pasado y sugirieron una historia alternativa donde se superaban los errores del desarrollo histórico del país.

Palabras clave: Ucronía, teatro, siglo XIX, liberalismo, drama histórico.

Abstract

This article focuses on the role played by uchronia in the 19th Century Spanish theatre. Difficulties in nation-building process, due to social and political unrest, were underwent with anxiety. Within the liberalism causes of that failure were looked for in the past. Middle Ages were idealized as a period of freedom, broken by the religious intolerance and the political absolutism. Theatre in that century was one of the main places to leisure, but also to educate people. A liberal speech was displayed there from the historical plays. Many of them looked backward to the past, suggesting an alternate history where loads of mistakes throughout the historical development of the country were overcome.

Keywords: Uchronia, Theatre, 19th Century, Liberalism, Historical Drama.

Introducción

Etimológicamente el neologismo ucronía, acuñado por Charles Renouvier en su obra del mismo nombre de 1876 (Renouvier, 2019), remite a una indefinición temporal. Si la utopía significa el “no lugar”, ucronía es literalmente el “no tiempo”. Parece indudable que la ucronía guarda una relación con aquella, al presentar una realidad mejor, existente

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto PID2021-123465NB-I00 del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación (AEI), 2022-2025.

solo fuera del transcurso histórico en que el lector se mueve. Esto puede expresar dos situaciones diferentes: bien la sociedad retratada se sitúa en el futuro; bien se modifica el desarrollo histórico conocido en un momento dado y eso altera el transcurso posterior. Esa modificación se realiza mediante un contrafactual que abre la puerta a plantear la cuestión de qué hubiera pasado si una cosa que no pasó hubiera ocurrido. *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais* de Louis Sébastien Mercier de la Rivière, publicada en 1771, fue uno de los ejemplos pioneros y más significativos de la primera variante; la obra de Renouvier lo fue de la segunda.²

Ha existido una amplia discusión en la historiografía sobre la validez de usar los contrafactuales en la investigación histórica.³ En este artículo partimos de su utilidad, aunque no es momento de enumerar todas sus virtualidades. Simplemente, nos centraremos en su papel como termómetro emocional de cada época; es decir, valoraremos cómo los contrafactuales y lo ucrónico reflejaron y reflejan las ansiedades, temores y esperanzas en un momento histórico.

Este texto no abordará construcciones de futuro, sino únicamente historias alternativas elaboradas en textos teatrales a lo largo del siglo XIX. En esa centuria el teatro gozó de gran predicamento como instrumento de ocio. Simultáneamente, se le atribuyó un notable poder a la hora de educar moralmente a la población, al presentar comportamientos adecuados o no y las consecuencias de ellos. Ya en el siglo XVIII los ilustrados defendieron que su desarrollo era una cuestión de salud pública que debía interesar a todo Estado. Jovellanos (1812) lo consideró el espectáculo más influyente porque atendía a los sentimientos. No obstante, albergaba peligros, porque, si bien podía educar, también tenía la capacidad de corromper. Por ese motivo, la autoridad debía velar por la calidad de los textos y de la representación. Tales opiniones persistieron en el siglo siguiente cuando los frecuentes lamentos acerca de la crisis del teatro descansaron en la denuncia de que el valor educativo de las obras quedaba subordinado al mero entretenimiento.

Fisuras en la construcción de la idea de nación en el siglo XIX

Con la Ilustración se impuso una visión del tiempo lineal, a través del cual la humanidad avanzaba por un camino de progreso. Sin embargo, persistió también una concepción temporal circular, según la cual determinados procesos se repetían con gran similitud. Esa circularidad alumbró posiciones reaccionarias que miraron a pasados idealizados a los que se quería retornar; aunque, también estuvo presente en los partidarios del principio del progreso, como ocurrió con los liberales, quienes fusionaron ambas ideas.⁴

² Un contrafactual supone el cambio de un hecho del pasado que modifica el presente y el futuro. El recurso a los contrafactuales alcanzó gran predicamento a partir del siglo XIX en la literatura, la estrategia militar o el derecho; en el siglo XX su uso se ha extendido a la filosofía, las ciencias sociales y la política. Esa realidad modificada puede definirse con el término ucrónia o, como es habitual en el mundo anglosajón, con el de *Alternate history*. Una visión general, en Hellekson (2013) y Gallagher (2018).

³ Para argumentos favorables al uso de contrafactuales en la Historia, véase Fergusson (1997) y Kaye (2010); una posición contraria, en Evans (2014).

⁴ Para las diferentes visiones de tiempo histórico, véase Hartog (2003).

En general, el nacionalismo, y el liberal decimonónico no fue una excepción, ha albergado un componente utópico innegable, al afirmar la armonía de una comunidad, basada en una supuesta homogeneidad, que habita un espacio con un significado, también sin fisuras. El relato del desenvolvimiento de la nación ha conectado el pasado, el presente y el futuro, algo especialmente relevante en aquellas naciones que no han logrado construir un estado o donde se ha percibido que ese estado nación ha padecido una situación de inferioridad respecto a sus vecinos.⁵

La trama histórica nacionalista parte de un pasado glorioso, un presente de decadencia que puede alumbrar un futuro resplandeciente en que se recupere el vigor de antaño y la nación se regenere (Levinger y Lytle, 2001). Como puede comprobarse para el siglo XIX, este relato compartió las dos visiones temporales indicadas anteriormente: por un lado, la idea de un tiempo que avanzaba a un futuro mejor se mantenía; sin embargo, se compaginaba con una circularidad, patente en los progresos y decadencias relatadas. En ese transcurso cobraba un significado clave el momento en que se producía el punto de inflexión; es decir, aquel en que se trastocaba la pujanza inicial y se iniciaba la decadencia que alcanzaba la época contemporánea.

El nacionalismo español del siglo XIX se inscribió en ese marco narrativo. A lo largo de la centuria el sentimiento de decadencia fue persistente. El siglo se había inaugurado con la pérdida de las posesiones americanas; la inestabilidad política había sido una constante en un país asolado por guerras civiles y pronunciamientos militares;⁶ finalmente, el estancamiento económico y el atraso en la industrialización resultaba innegable, en comparación con los logros de las naciones vecinas. La situación presente contrastaba de forma negativa con lo que supuesta fortaleza existente a finales de la Edad Media. Prácticamente todas las corrientes políticas coincidieron en situar el momento de plenitud en las postrimerías de la Edad Media. Por ejemplo, el republicano federal Pi y Margall (1851: I, 69-70) resaltó la brillantez del periodo en que habían terminado las guerras contra los musulmanes, los monarcas se habían impuesto a la nobleza, la literatura dramática y la ciencia habían florecido y se había afianzado el sentimiento nacional.

Las postrimerías de la Edad Media fueron elogiadas por todas las tendencias liberales de la época, imbuidas de espíritu romántico. Los más conservadores, ligados al liberalismo doctrinario y ejemplificados en la influyente *Historia general de España* de Modesto Lafuente, iniciada en 1850, recuperaron el pasado visigodo, cuando se habían asentado los dos pilares de la nacionalidad española: la monarquía y el catolicismo. El alejamiento de esos ideales había propiciado la invasión musulmana que, a su vez, había dado paso, dentro de esa visión cíclica, señalada anteriormente, a la Reconquista. La recuperación de los valores perdidos alumbró la época de mayor apogeo de España. Este había culminado con el reinado de los Reyes Católicos. En particular, Lafuente ensalzó a la reina Isabel, de la que afirmó su carácter providencial y el haber recuperado el vigor

⁵ La sensación de fracaso de la nación española fue dominante en el siglo XIX y se ha transmitido a la historiografía española, que sostuvo de forma mayoritaria el paradigma del fracaso del Estado español a la hora de crear una identidad nacional entre sus habitantes, véase Álvarez Junco (2001); unas posiciones matizadas en los últimos años, en Archilés (2011).

⁶ Junto a las dos principales guerras carlistas (1833-1839 y 1872-76), se sucedieron revoluciones, como las de 1820, 1835, 1854 o 1868; en cuanto a los pronunciamientos militares, fueron una constante hasta la década de los 80 de la centuria.

de una nación moribunda. Asimismo, estableció claros paralelismos entre ella e Isabel II, pues ambas habían consolidado un régimen de libertades. El análisis del periodo Habsburgo fue ambivalente. Por ejemplo, Lafuente elogió a Carlos V a Felipe II por su defensa de la fe católica, aunque lamentó su política exterior, con frecuencia ajena a los intereses nacionales (López Vela, 2004). Por su parte, sus sucesores del siglo XVII (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) fueron denigrados por su incapacidad de gobernar. El liberalismo conservador vivió angustiado por el miedo a la decadencia nacional, buscó alternativas ejemplares en el pasado y, con frecuencia, las encontró en monarcas.

Por su parte, el pensamiento progresista, en el que podemos incluir al liberalismo decimonónico más radical, incluido el republicanismo, encontró referentes en los ilustrados del siglo XVIII. Se forjó en los sucesivos exilios por lo que también fue deudor de trabajos, como el ensayo del francés Duverine *Cuadro histórico de las clases y espíritu de reforma política en España* (1840: XIII). Ese autor situó el origen de la decadencia española en el advenimiento de los Habsburgo. Su monarquía había traído la intolerancia religiosa y el despotismo. Había agotado la economía y frenado todo tipo de modernización científica o administrativa. Esto último había quedado patente en la centralización, que entraba en contradicción con la tradición del poder municipal castellano: un referente histórico para progresistas y republicanos, partidarios de la descentralización del poder local.

Los progresistas construyeron una historia alternativa que apuntaba a situaciones en que las cosas podían haber ocurrido de otra manera y alumbrado una realidad mejor. Sus protagonistas constituían un ejemplo a recuperar para inspirar la acción presente y alcanzar un futuro superior. Tres momentos adquirieron categoría mítica dentro de la visión de aquel grupo político: la revuelta de las Comunidades de Castilla en el siglo XVI; los fueros medievales, sustentados sobre un supuesto pacto entre monarquía y nación y respetuosos de la diversidad regional frente al predominio castellano; y la invención de Al Ándalus como espacio de tolerancia similar a la sociedad liberal futura que se pretendía construir (Torrecilla, 2016).

El objetivo de esa elaboración fue responder a las acusaciones de antipatriotas, procedentes de los sectores reaccionarios, constatando que el liberalismo tenía una raíz hispana y no había sido importado del exterior. La esencia de la nación residía en un pueblo impulsado por un anhelo de libertad, que resistía a todo intento de dominación, como demostraban una sucesión de figuras que iban desde los numantinos del siglo I a.C., opuestos al poder de Roma, a los comuneros del siglo XVI enfrentados a Carlos V, pasando por Pelayo y su resistencia en el siglo VIII contra los musulmanes. Tal idea no era ajena al liberalismo más moderado, pero existieron recelos hacia la movilización del pueblo, siempre proclive, en su opinión, a dejarse embaucar por líderes demagogos y a comportarse de forma anárquica. Por el contrario, para los progresistas ese pueblo se había dotado de instituciones representativas en la Edad Media, como las Cortes o los concejos, que constituían el antecedente del régimen constitucional.

No obstante, la aspiración de libertad no se circunscribía a un momento o sitio determinados, sino que se extendía a casi todos los periodos históricos y a todos los lugares de la geografía nacional, incluido el territorio americano. Así se expresó en la obra *Pizarro el Conquistador* (1859) de Manzano y Oliver. Ambientada en el Perú del siglo XVI, trastocaba los conflictos entre los conquistadores y la Corona con un relato

alternativo, donde tenían presencia los franceses, quienes conspiraban para conseguir la separación del territorio de España. Pese a protestar de lealtad, Pizarro se rebelaba contra el rey de España, empujado por las “gentes sencillas” que querían ver sus fueros y libertades respetados. Entre sus partidarios estaban los antiguos incas, a quienes había “enseñado el cristianismo”. Traicionado por algunos de los suyos sufría una muerte romántica en el patíbulo, en vez de ser asesinado en un golpe palaciego, como ocurrió en realidad.

La mirada al pasado contenía fuertes dosis de nostalgia, lo que potenciaba una aproximación ucrónica más o menos implícita. Era fácil suponer qué hubiera pasado si Pizarro hubiese impuesto su gobierno de libertad e integración entre españoles y americanos o si los comuneros hubiesen vencido a Carlos V en Villalar en 1516. La nostalgia conllevaba una fuerte carga emocional lo que convirtió al teatro en un género especialmente propicio a la hora de abordar el asunto.

El drama histórico

La literatura del siglo XIX estuvo ligada a la construcción de la nación y el teatro no fue una excepción. Resultó sintomático que tras el triunfo del liberalismo se aprobase un Real decreto bajo la Regencia de María Cristina por el que se creaba la Escuela de Música y Arte Declamatorio con el objetivo de conseguir actores mejor preparados. Tal medida se inscribió en el proceso de nacionalización del teatro (Álvarez Barrientos, 2019: 405-414), como quedó demostrado al exigirse a los aspirantes unos buenos conocimientos de la historia del país. Asimismo, la conexión entre teatro y política liberal fue clara en muchos dramaturgos, como Martínez de la Rosa, Gil y Zárate o el duque de Rivas, quienes desempeñaron cargos políticos en el régimen liberal.

El recurso a la historia como tema teatral no era nuevo. En las décadas anteriores habían proliferado las tragedias de corte neoclásico, ambientadas en periodos de la historia española y, en muchos casos, con rasgos propios del Romanticismo. Sin embargo, no fue hasta la década de 1830, con el triunfo del régimen liberal en España, cuando surgió un drama histórico que adoptó sin ambages la estética romántica (Caldera, 2001). En las obras aparecieron rasgos, como la conflictividad del hombre con el medio, consigo mismo o con su historia, la vivencia angustiosa del tiempo y la problemática del amor imposible, algo lacerante al respirarse un clima de anhelo de libertad. El recurrir a temas históricos respondió al intento de lograr verosimilitud más que un conocimiento veraz del pasado (Ribao, 1999: 16). En realidad, los dramaturgos no tuvieron reparo en trastocar los hechos muchas veces, como hemos indicado, con el objeto de crear realidades alternativas más halagüeñas. El juego temporal, basado en la idea de circularidad, se acentuó porque las obras se poblaron de alusiones a la política del momento. De esa forma era, por un lado, más fácil escapar de la censura y, por otra parte, desde una óptica ucrónica se acrecentaba la carga emocional en el espectador. Se establecía una conexión entre pasado y presente que el público reconocía con facilidad. Surgía una nueva oportunidad de enmendar yerros pasados y de alcanzar un futuro mejor.⁷

Martínez de la Rosa defendió en 1830 el drama histórico por útil y entretenido, destacó que cuadraba con la naturaleza del pueblo español “emprendedor, avezado y deseoso de hazañas” (Martínez de la Rosa, 1971: 284). En los veinte años siguientes el género tuvo una gran presencia en las tablas, si bien conoció transformaciones. Entre las décadas de 1840 y 1850 se vació de pretensiones metafísicas sobre el destino del hombre, se alejó de los modelos franceses y los buscó en consonancia con el proyecto nacionalizador en el teatro del Siglo de Oro español; asimismo, se esforzó por cuidar más la ambientación histórica y por ofrecer un mayor contenido moral a fin de mostrar ejemplos para el presente (Penas Varela, 2003).

La Historia de España, que se fue consolidando como disciplina académica a lo largo del siglo, ofreció numerosos temas capaces de sugerir distintas posibilidades. Como decíamos, los autores más conservadores tuvieron predilección por la figura de los monarcas, exitosos o no, a los que cargaron con virtudes y de un protagonismo antifrancés. Fue el caso de *El zapatero y el rey* (1840) de José Zorrilla, escrita en un momento en que se censuraban las tentativas extranjeras, procedentes particularmente del país vecino, de buscar un consorte para Isabel II que respondiera a sus intereses.

La obra, que cosechó un gran éxito de público, abordaba el personaje del rey Pedro I de Castilla. Este monarca había pasado a la historia con el sobrenombre de *El Cruel* por la influencia de la crónica de Pedro Pérez de Ayala, partidario de su rival Enrique de Trastámara durante la guerra civil acaecida en su reinado. Sin embargo, en el siglo XIX despertó mucha controversia. Los historiadores más liberales lo consideraron un antecesor de la democracia por haberse apoyado en aquel conflicto en las ciudades frente a la nobleza, alineada con los Trastámara. Los historiadores conservadores censuraron sus métodos de gobierno, pero lo elogiaron por reforzar el poder monárquico.

Zorrilla lo presentó como un héroe romántico que se comportaba con honor frente a sus enemigos. Asimismo, el amor ocupaba un lugar central, pues el rey se enamoraba de una mujer del pueblo, pero debía abandonarla para anteponer sus deberes de gobernante. Zorrilla defendió un nacionalismo basado en la tradición. Sin duda, la pieza era un recordatorio de los males de la guerra civil y de los intereses extranjeros en fomentarla. Además, el rey representaba los rasgos españoles de belicosidad, generosidad y religiosidad, cuyo debilitamiento por la acción hipócrita de los extranjeros y quienes los apoyaban había precipitado la decadencia general (Sánchez, 2007). Por tanto, es fácil intuir el contrafactual implícito en el texto. Si Pedro hubiese ganado la guerra, los valores del país se habrían mantenido sólidos y se hubiera evitado su degradación.

El mensaje era un claro aviso a la nueva monarca Isabel II y a su entorno; similar al recogido en la obra *Isabel La Católica* (1850) de Tomás Rodríguez Rubí. Hemos señalado el paralelismo que se estableció entre las dos reinas en el siglo XIX. En el caso de Rodríguez Rubí quedó explícito en la dedicatoria a Isabel II, introducida al comienzo del texto. Isabel I aparecía como modelo de reina que había recogido un país en decadencia y lo había convertido en un gran imperio. La reina había destacado por su piedad y caridad y por gobernar de forma maternal; no obstante, se había impuesto a

⁷ Walter Benjamin mostró rasgos similares en el drama barroco alemán. En este caso, la noche, momento propicio a los espectros, era el momento de la suspensión temporal y del Eterno Retorno (Benjamin, 1990:126).

su marido cuando el interés de España podía verse en entredicho, como había ocurrido con el rechazo de Fernando El Católico a promover la empresa de Colón. Incluso la obra sugería un lazo sentimental con Gonzalo Fernández de Córdoba que, por supuesto no tenía consecuencias; una cuestión de relevancia para una monarca, como Isabel II, que no mantuvo la lealtad conyugal. En suma, la obra de Rodríguez Rubí presentaba el camino para recuperar la grandeza y avisaba de las consecuencias de no hacerlo.

Como señalábamos, los progresistas se detuvieron, especialmente, en tres momentos a la hora de determinar posibles alternativas al desarrollo histórico español: la guerra de los comuneros, el devenir de los fueros y Al Ándalus.

El mito de los comuneros como luchadores por la libertad contra el despotismo había surgido en el siglo XVIII. Adquirió peso en el Trienio liberal (1820-23) dentro de la estrategia de los liberales para esquivar las acusaciones de afrancesados, procedentes de los absolutistas. La acción comunera mostraba que el amor a la libertad de los liberales había nacido en suelo español (Torrecilla, 2016: 106).

La derrota comunera marcaba un punto de inflexión en la historia española. Con la victoria de Carlos V había desaparecido cualquier límite a su acción exterior guerrera que al final arruinaba a Castilla y al resto de España. Asimismo, había supuesto el triunfo del absolutismo contra una tradición de libertad basada en los fueros y la autonomía municipal. Así lo había corroborado al inicio de la centuria Quintana en el romance *El panteón del Escorial* (1805), en donde Felipe II justificaba haber matado a su hijo Carlos por mantener su imperio en armonía. Sin embargo, los espectros de sus sucesores evidenciaban lo falso de ese argumento pues el reino había caído finalmente en la decadencia y la corrupción. En un momento del poema aparecía el propio Carlos V, quien confirmaba que el origen de aquellos males provenía de haber aplastado a los comuneros. A partir de ahí era fácil entender la nostalgia por lo que pudo ser si estos hubiesen triunfado. Un futuro reforzado en la representación por la presencia de unos héroes llenos de honor y amor a la libertad.

Durante la Guerra de la Independencia el mito comunero adquirió tintes xenófobos antifranceses. Así ocurrió con *La viuda de Padilla*, una tragedia neoclásica, de Martínez de la Rosa, estrenada en Cádiz durante el asedio de los franceses. El personaje principal era María Pacheco, quien se empeñaba en resistir en Toledo, pese a ser abandonada por todos, tras la derrota de los comuneros en la batalla de Villalar y la muerte de su esposo Juan Padilla. Su actuación era pasiva, pues en realidad solo podía rendirse o morir; simplemente se convertía en un gesto simbólico de defensa de la moralidad. Como indicaba en una de sus intervenciones, el dilema “ya no era muerte o libertad sino muerte o infamia” (Martínez de la Rosa, 1820: 37). Cumplía así las expectativas de una construcción de género en la que la mujer se equiparaba a la nación, como un ente frágil y cargado de valores, requerido de la defensa de sus ciudadanos. Asimismo, el mensaje de la obra destilaba un poderoso contrafactual: si el pueblo hubiese estado unido y si los aragoneses hubiesen apoyado a los castellanos las libertades no hubieran sido cercenadas.

El mito sirvió también en algunos casos para combatir la identificación de Castilla con la nación española, que acabaría siendo hegemónica en el liberalismo español por su papel central en la unificación territorial y por la citada tradición de libertades medievales. Por ejemplo, Romero Alpuente en *El grito de la razón* (1808) apeló a lo

ventajoso de que Aragón se hubiese impuesto a Castilla, porque se habrían extendido por el país figuras limitadoras del poder, como el Justicia Mayor o las cortes. Algo similar ocurrió con José Marchena o Martínez Marina (Torrecilla, 2016: 136). Algunos liberales defendieron un modelo más celoso de la pluralidad existente en el país, frente a la uniformización impuesta tras la derrota comunera. Fue el caso de Víctor Balaguer, autor de *Juan de Padilla* (1847), donde la defensa de los fueros y la libertad, junto al sueño de una nación más igualitaria, se convertían en una causa unitaria y española frente a los extranjeros.

Este punto de vista convirtió la figura del Justicia Mayor Juan Lanuza, ejecutado por orden de Felipe II, en otro de los tópicos predilectos del drama histórico liberal, como quedó demostrado en *Lanuza* (1822). La obra del duque de Rivas obtuvo un gran éxito al estrenarse en pleno Trienio Liberal, un momento de efervescencia en el conflicto entre liberalismo y absolutismo. En sus páginas se reiteraban los lamentos por las divisiones internas de los partidarios de la libertad que, de no haberse producido, habrían propiciado el mantenimiento de la libertad y los fueros. Asimismo, se recriminaba a los castellanos haber olvidado su libertad y permitir que sus soldados llevaran el absolutismo a Aragón. La situación de este rozaba lo distópico. Había desaparecido el antiguo esplendor y solo quedaban recuerdos de glorias e instituciones pasadas. Pese a todo, el pueblo aragonés seguía anhelando su libertad y podía mirar, a su vez, al pasado de Sobrarbe, baluarte de la resistencia contra los musulmanes. Este valle pirenaico se convirtió en un mito de quienes apelaron al papel de Aragón en la construcción de España frente a Castilla, pues supuso minimizar el significado de Covadonga como punto inicial de la Reconquista (Saavedra, 1822: 4,10, 16).

El tema mantuvo su vigencia hasta el periodo del Sexenio democrático (1868-1874), posterior a la Revolución de 1868. Marcos Zapata obtuvo un gran éxito con su drama neorromántico *La Capilla de Lanuza* (1871). Su triunfo se produjo en un momento revolucionario en que los defensores de la libertad ajustaban cuentas con el pasado, rescatando a héroes liberales que habían sacrificado su vida y servían de ejemplo al presente por su acción y por su optimismo ante la muerte.

Los Habsburgo habían “arrasado naciones y hechos “cautivos a sus pueblos”; primero a los comuneros y luego a Aragón. Habían terminado con la armonía medieval cuando “Sol brillante fue la libertad un tiempo...los reyes con sus coronas, los vasallos con sus fueros, la nobleza con sus timbres y todos formando un cuerpo” (Zapata, 1901: 9). Los resultados para el país habían sido desastrosos, pues habían desaparecido las “almas cívicas” y solo quedaba un “rebaño” y la “mengua de la raza ibera”. No obstante, al final los pueblos “remontaban su vuelo” (Zapata, 1901: 12).

El significado de Aragón como foco alternativo de libertad y españolidad encontró eco en otro momento clave de la historia, propicio a la introducción de contrafactuales. Nos referimos al cambio de dinastía entre los siglos XVII y XVIII, cuando el triunfo de los Borbones había supuesto la eliminación de los fueros de la Corona de Aragón y la centralización.

Un ejemplo de este enfoque lo encontramos en *Españoles sobre todo* (1844) del republicano Eusebio Asquerino. La obra cosechó un gran éxito en los años siguientes en todo el país. No obstante, fue con frecuencia prohibida por sus connotaciones antifrancesas y antimonárquicas (Gies, 1996: 194). Por ejemplo, cuando los conspiradores

presionaban a Felipe para que abdicase en favor de Carlos de Austria uno de los personajes proclamaba que un rey no podía dar una nación, dado que esta pertenecía al pueblo (Asquerino, 1851: 25).

La historia alternativa transcurría durante la Guerra de Sucesión. Una de las modificaciones consistía en que se ignoraban los enfrentamientos existentes entre diferentes territorios durante el conflicto; es decir, se obviaba el apoyo general al candidato francés en Castilla y al austriaco en Aragón. España estaba sola, porque todas las potencias, incluida Francia, le daban la espalda. Los franceses, frente a lo realmente ocurrido, abandonaban a Felipe V y preferían el triunfo del candidato Carlos de Austria a cambio de apoderarse de los puertos españoles. La instigadora de esta traición era la princesa de Ursinos, ejemplo de los peligros de una mujer que se salía de sus moldes y podía desarrollar una ambición enfermiza.

La posición de Felipe V se salvaba al final por el decidido apoyo de los aragoneses, quienes, se vislumbraba, obtendrían a cambio el respeto a sus fueros. Una nueva alteración, pues es sabido que Aragón apoyó mayoritariamente al candidato austriaco y eso le supuso la pérdida de instituciones y fueros tras la firma del Decreto de Nueva Planta (1707-1716) por Felipe V.

En suma, el mensaje transmitido era que la unidad de los españoles permitía solventar los problemas nacionales. Como siempre, se podía leer en clave contemporánea, y, en realidad, parte de su éxito residió en las alusiones y los paralelismos existentes con el momento político del momento. Si el trono del recién llegado Felipe V estaba en riesgo por las conspiraciones extranjeras, Isabel II acababa también de acceder al trono y, como decíamos anteriormente, diversas facciones, instigadas por varias potencias extranjeras, maniobraban para elegirle un marido acorde a sus intereses.

La propuesta recogida en su obra por Asquerino superaba la sumisión del país por intereses foráneos. La unión utópica de los españoles había conseguido cambiar a mejor la historia de comienzos del siglo XVIII. Algo parecido podía ocurrir en el reinado de Isabel II: si los liberales se unían, se lograría el renacimiento nacional y, más aún, la unidad se ampliaría, pues en su texto, el republicano e iberista Asquerino apuntaba la unión con Portugal.

Pocos años antes Gil y Zárate se había aproximado al mismo periodo con una historia alternativa en su drama histórico *Carlos II el hechizado* (1837). El monarca quedaba retratado de una forma bastante amable, pues aparecía como una persona juiciosa y bondadosa, aunque supersticiosa y atormentada. Lamentaba su infancia en que había sido juguete de cortesanos. La falta de guía le había inclinado a los placeres y, de resultas de ello, había engendrado y abandonado a una hija; algo alternativo a la crónica tradicional que presentaba a un monarca incapaz de tener descendencia, lo que había conducido a la crisis sucesoria del final de la centuria.

La obra presentaba una Corte con facciones, supersticiones y conjuras de los partidarios de entregar la Corona a los Borbones franceses. Entre ellos estaba el confesor del monarca Froilán Díaz (un personaje histórico) que convencía al rey de que estaba endemoniado y lo exorcizaba. Díaz estaba poseído por un amor enfermizo hacia la prometida de uno de los servidores del rey. Al fallar en su intento, buscaba destruir a la pareja y acusaba a la joven de brujería y de ser la causante de la enfermedad del rey. Se daba la circunstancia de que aquella era la hija de

Carlos II, quien descubriría su origen en la escena final cuando estaba dispuesto a entregarla a la Inquisición. El desenlace era trágico, pues el novio de la joven mataba al confesor; sin embargo, ofrecía un futuro abierto. No quedaba claro si la hija acabaría ajusticiada o si el rey dubitativo se impondría a la Inquisición y sobreviviría dando continuidad a la monarquía.

La obra logró un gran éxito entre el público liberal, al igual que lo haría en las reposiciones organizadas tras la Revolución de 1868. Reflejaba un clima revolucionario romántico de amores, angustias y anhelos de libertad. Incluso aparecían revueltas populares contra los gobernantes por el precio del pan. El texto llevaba a escena el discurso liberal que achacaba los males de España a los Habsburgo y su sometimiento a la Iglesia y la Inquisición. No obstante, posiblemente su éxito tenía que ver con que las posibilidades del pasado se repetían en el presente y eso abría la puerta a una incertidumbre sobre el futuro del país. El drama atacaba a la Iglesia de 1837, que seguía entrometiéndose en la política con su apoyo al carlismo. Al igual que ocurría con Isabel La Católica, existía un paralelismo entre Carlos II e Isabel II, pues ambos ascendían al trono siendo niños y estaban tutelados por una Regencia y una corte conspirativa.

El creciente escepticismo de los liberales, respecto a un pueblo que en parte apoyaba al carlismo, los animó a revisar una vez más el pasado. En ese sentido, se buscó recuperar la herencia musulmana. La imagen de estos hasta el segundo tercio del siglo XIX había sido negativa, pues se consideró su cultura atrasada y despótica, aunque algunos ilustrados habían valorado su desarrollo científico. La situación cambió con el desarrollo de un arabismo, representado por José Antonio Conde, cuya *Historia de la dominación de los árabes en España* (1821) modificó radicalmente la imagen. Dicho autor describió la sociedad andalusí como una civilización superior a su contemporánea cristiana, así como a la musulmana de otras regiones.

La condesa de Castilla de Álvarez Cienfuegos, estrenada por primera vez en 1803, tragedia neoclásica, aunque de claras anticipaciones románticas, ya había llevado a escena la idea de una historia alternativa al relato imperante de un enfrentamiento permanente durante la Reconquista. Partía de la historia recogida en una crónica del siglo XII y repetida en otras posteriores. Enamorada del caudillo andalusí Almanzor, la condesa (apodada *La traidora*) había propiciado la muerte de su esposo Sancho García, gobernante de Castilla. Más tarde intentaba envenenar a su propio hijo por el mismo motivo. La obra de Cienfuegos, sin embargo, alteró la trama con el fin de elogiar a los personajes dispuestos al diálogo. Frente a la política de exterminar a los cristianos, preconizada por el personaje de Muley, Almanzor se inclinaba a firmar la paz con ellos, pues no los consideraba los verdaderos enemigos de los musulmanes, sino que el problema real de estos estribaba en sus divisiones internas. En el campo cristiano se enfrentaban Don Rodrigo, partidario de la paz por el bien del “honor y del pueblo”, quien prefería sacrificar su vida a romper su obligación de respetar la de Almanzor, que en ese momento residía en calidad de embajador en la corte de la condesa. Por el contrario, el hijo de la condesa ambicioso e intolerante anhelaba el conflicto y matar a Almanzor. La condesa, enamorada de este pese a que había assolado Castilla y matado a su propio marido, estaba dispuesta a envenenar a su hijo. Sin embargo, si en el relato tradicional se lo impedía la intervención divina, en la obra era ella misma quien se arrepentía y bebía el veneno destinado a su vástago. La escena acababa con ella muerta y su hijo y

amante cogiéndole la mano a cada lado, en lo que era un signo de reconciliación de los enemigos y una historia alternativa al relato de la Reconquista.

Un ejemplo posterior fue *Aben Humeya* de Martínez de la Rosa, estrenado durante su exilio en París en 1830. La obra describía la rebelión de los moriscos de las Alpujarras granadinas contra Felipe II. Partía de una situación de opresión contra aquellos, alentada por un catolicismo intolerante por el que se prohibía a los moriscos mantener sus creencias y costumbres. La respuesta era una rebelión sangrienta, dirigida por Aben Humeya, que, aunque triunfaba al principio, se veía pronto desgarrada por las divisiones internas que concluían con la muerte del caudillo rebelde. La trama traslucía la posición política del moderado Martínez de la Rosa en los años 1830. Desde lo que se denominó un “justo medio” se opuso a la reacción absolutista, pero también a la revolución que nunca podía conducir a nada bueno porque el pueblo se dejaba arrastrar por sus pasiones (Martínez de la Rosa, 1861: 143).

El lamento por lo que pudo ser demostraba la presencia implícita de una ucronía. Jo Labanyi (2013) ha insistido en que la obra sugirió la posibilidad de una nación tolerante, frustrada por la intolerancia cristiana y de algunos moriscos. El mismo Martínez de la Rosa lamentaba en el prólogo de la obra que la convivencia de ambas culturas se hubiese truncado con consecuencias desastrosas desde el punto de vista político, así como económico por el carácter industrioso de los moriscos (Martínez de la Rosa, 1861: 94).

Andreu Miralles (2013: 180) ha refutado ese punto de vista. Martínez de la Rosa no anheló un Estado pluricultural, pues compartió con la mayor parte de los liberales la idea de la superioridad de la cultura cristiana y la idealización de la Reconquista por servir a la unificación nacional. No obstante, sí ha reconocido que el autor, al igual que Gil de Zárate o Eugenio Tapia no cuestionaron la unidad cristiana, si bien lamentaron las expulsiones de minorías religiosas.

Un género inmutable a posibilidades alternativas

En el siglo XIX se produjo una conexión clara entre nación y género que resolvió la ambivalencia temporal entre una nación entendida como una comunidad, encaminada a un futuro de progreso, y un ente eterno que hundía sus raíces en el pasado. El hombre, sujeto activo de la historia, representaba lo primero; frente a él, la mujer pasiva ocupaba un lugar atemporal: guardián de valores inmemoriales y representación de la nación (McClintock, 1995: 359). El teatro decimonónico ejerció de vehículo trasmisor de esa visión, al presentar de forma anacrónica a la mujer mediante la extensión a todas las épocas del modelo romántico. Los protagonistas padecieron sus sentimientos de forma obsesiva. Sus amores los sacudieron y acompañaron en sus desgracias cuando eran admitidos socialmente; los arrastraron a la perdición cuando estaban prohibidos, como fue el caso del Froilán de *Carlos II el hechizado*. La familia nuclear decimonónica adquirió una dimensión eterna. Por ejemplo, Aben Humeya regía una familia patriarcal con una mujer y una hija. Su familia representaba una nación en miniatura. La ofensa a su hija por los cristianos iniciaba la rebelión. El abandono del hogar por el protagonista y el traslado a un palacio como gobernante sellaba su desnaturalización, lo envolvía en intrigas y precipitaba su caída.

Tradicionalmente, la historiografía de género ha hablado de dos esferas. El espacio público quedaba reservado a los hombres y el privado y sentimental a la mujer, donde esta ayudaba al hombre a reponerse de las tensiones de la vida pública. En los últimos años se ha cuestionado su alcance y considerado más una construcción ideal del liberalismo. Por un lado, hubo conexiones entre ambas esferas y las mujeres no estuvieron completamente ausentes de la vida pública; por otro, dentro del liberalismo hubo diferentes posiciones respecto al lugar social de la mujer (Peyrou, 2019).

En cualquier caso, el teatro decimonónico sí incidió en aquella imagen fracturada y tendió a presentar a la mujer como un ángel del hogar, incluso en situaciones que requerían un papel más activo. Así podemos corroborarlo a partir de las obras seleccionadas en este artículo. Sin duda, la Isabel La Católica de Rodríguez Rubí gobernaba y se imponía a su propio esposo. Sin embargo, la obra empezaba con una escena doméstica en la que, mientras su marido atendía asuntos de estado, ella tejía y atendía maternalmente a un paje. A lo largo de la pieza teatral se resaltaban valores femeninos dentro de la óptica del siglo, como la piedad religiosa, o el actuar como una madre con sus súbditos.

En general, los personajes femeninos eran pasivos. Zoraida, la esposa de Aben Humeya, vislumbraba la perdición de su marido por pretender rebelarse y convertirse en rey. No obstante, no podía más que apelar infructuosamente a aceptar la situación de opresión y a no abandonar su hogar. Como indicábamos, María Pacheco, la viuda de Padilla, sí tomaba decisiones, pero más como símbolo que como agente activo. En ese sentido, su actuación servía para destapar la cobardía de los hombres, incapaces de dar su vida por la libertad. El papel de exhortar al hombre aparecía, también, en la amada de Lanuza en la obra de Marcos Zapata. Cuando este flaqueaba en el patíbulo ella le animaba y anteponía la libertad de Aragón a su amor y le tranquilizaba con la perspectiva de encontrarse en el cielo.

Cuando la mujer sí tenía poder y alteraba aquel esquema social generaba desastres y pagaba las consecuencias. La condesa de Castilla estaba poseída por un amor histórico y antinatural, pues la empujaba al filicidio. Sin embargo, al final se suicidaba arrepentida y servía dentro del rol femenino para aplacar las discordias públicas. La omnipotente princesa de Ursinos, protagonista femenina de *Españoles sobre todo* conspiraba como un hombre público. Sin embargo, finalmente sus planes se desbarataban y era castigada.

Conclusiones

En definitiva, la presencia de la ucronía en el teatro estuvo ligada a la percepción de la historia española en el siglo XIX. Un relato de insatisfacciones, oportunidades perdidas y de alternativas fracasadas. En una época en que predominaba una historiografía política, basada en acontecimientos, los contrafactuales se localizaron en momentos de transición, como pudieron ser los cambios dinásticos, las guerras civiles o las expulsiones de minorías. Simultáneamente, la ucronía atendió al presente. Gozó de predicamento en un momento en que la revolución liberal se imponía con dificultades a la sociedad del Antiguo Régimen. De ahí que los textos ucrónicos buscasen similitudes con periodos a los que se atribuyeron rasgos liberales de forma anacrónica: épocas en que imperaba la libertad, la igualdad y una elevada estatura moral. La ansiedad con el presente explicó

que el reinado de Isabel II recibiese una atención especial. Una etapa en que parecía consolidarse el régimen liberal, aunque con precariedades que parecían vislumbrar involuciones similares a las del pasado.

El teatro ucrónico fue vástago del nacionalismo. Expresó el anhelo de una unidad armónica y avisó del peligro de las disensiones. En casi todos los casos escogidos estas habían sido causa de la decadencia y del retroceso de la libertad, de la independencia y del esplendor de quienes habían habitado España, fuesen estos musulmanes, comuneros o cortesanos.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (2019). *El actor borbónico*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- ALVAREZ CIENFUEGOS, Nicasio. (1815). *La Condesa de Castilla. Tragedia nueva en tres actos*. [s. n].
- ÁLVAREZ JUNCO, José. (2001). *Máter dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- ANDREU MIRALLES, Xavier. (2013). L'Espagne c'est encore l'orient, pasado oriental y moral cristiana en Martínez de la Rosa. En ARCHILÉS, Ferrán, GARCÍA CARRIÓN, Marta y SAZ, Ismael. (eds.). *Nación y nacionalización: una perspectiva europea comparada* (pp. 171-199). Valencia: Universidad de Valencia.
- ARCHILÉS, Ferrán. (2011). Melancólico bucle. Narrativas de la nación fracasada. En SAZ, Ismael y ARCHILÉS, Ferrán. (eds.). *Estudios sobre nacionalismo y nación en la España contemporánea* (pp. 245-330). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ASQUERINO, Eusebio. (1851). *Españoles sobre todo*. Madrid: Vicente de Lalama.
- BALAGUER, Víctor. (1847). *Juan de Padilla*. Madrid: Vicente de Lalama.
- BENJAMIN, Walter. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- CALDERA, Ermanno. (2001). *El teatro español en la época Romántica*. Madrid: Castalia.
- DUVERINE, A. (1840). *Cuadro histórico de las clases y espíritu de reforma política en España*. Madrid: Boix.
- EVANS, Richard. (2014). *Altered Pasts*. London: Little Brown.
- FERGUSON, Niall. (1997). Introduction. Towards a 'Chaotic' Theory of the Past. En FERGUSON, Niall. (ed.). *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals* (pp. 1-90). New York: Basic Books.
- GALLAGHER, Catherine. (2018). *Telling It Like It Wasn't*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GIES, David. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIL y ZÁRATE, Antonio. (1841). *Carlos II el hechizado*. Madrid: Repullés.
- HARTOG, François. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temp*. Paris: Éditions du Seuil.
- HELLEKSON, Karen. (2013). *The Alternate History. Refiguring Historical Time. Playing with Contingency and Necessity*. Boston: Walter de Gruyter.


- JOVELLANOS, Gaspar Melchor. (1812). *Memoria sobre las diversiones públicas, escrita por D. Gaspar Melchor de Jovellanos, académico de número, y leída en junta pública de la Real Academia de la Historia el 11 de julio de 1796*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- KAYE, Simon. (2010). Challenging Certainty: The Utility and History of Counterfactualism. *History and Theory*, 49 (1), 38-57.
- LABANYI, Jo. (2013). Love, Politics and the Making of the Modern European Subject: Spanish Romanticism and the Arab World. *Hispanic Research Journal*, 5(3), 229-243. <https://doi.org/10.1179/hrj.2004.5.3.229>
- LEVINGER, Matthew & LYTLE, Paula. (2001). Myth and mobilisation: the triadic structure of nationalist rhetoric. *Nations and Nationalism*, 7(2), 175-194.
- LÓPEZ VELA, Roberto. (2004). De Numancia a Zaragoza. La construcción del pasado nacional en las historias españolas del Ochocientos. En GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. (coord.). *La construcción de las Historias de España* (pp. 195-298). Madrid: Marcial Pons.
- MANZANO Y OLIVER, Francisco. (1859). *Pizarro el Conquistador*. Madrid: Vicente Lalama.
- MARTINEZ DE LA ROSA, Francisco. (1820). *La viuda de Padilla*. Valencia: Domingo y Bompíe.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1971). Apuntes sobre el drama histórico. En NAVAS RUIZ, Ricardo. *El Romanticismo español: documentos* (pp. 282-289). Salamanca: Anaya.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco. (1861). Aben Humeya o la rebelión de los moriscos. En *Obras dramáticas de D. Fco Martínez de la Rosa* Vol. II (pp. 93-183). Madrid: M. Rivadeneyra.
- McCLINTOCK, Anne. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge.
- PENAS VARELA, Ermita. (2003). El drama romántico. En HUERTA CALVO, Rafael (dir.). *Historia del teatro español* Vol. II (pp. 1895-1941). Madrid: Gredos.
- PEYROU, Florencia. (2019). A vueltas con las dos esferas. Una revisión historiográfica. *Historia y Política* 42, 359-385. <https://doi.org/10.18042/hp.42.13>
- PI y MARGALL, Francisco. (1851). *Historia de la pintura en España*. Madrid: Manini Hermanos.
- RENOUVIER, Charles. (2019). *Uchronie (l'utopie dans l'histoire)*. Madrid: Akal.
- RIBAO, Montserrat. (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Pamplona: EUNSA.
- RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás. (1850). *Isabel La Católica*. Madrid: S. Omaña.
- SAAVEDRA, Ángel, Duque de Rivas. (1822). *Lanuza*. Madrid: Luis Muñoz y Vilches.
- SÁNCHEZ, Raquel. (2007). España y los españoles en la obra de Zorrilla. *Historia y Política*, 17, 205-222.
- TORRECILLA, Jesús. (2016). *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)*. Madrid: Marcial Pons.
- ZAPATA, Marcos. (1901). *La capilla de Lanuza*. Madrid: R. Velasco.
- ZORRILLA, José. (1876). *El zapatero y el rey*. Madrid: Policarpo López.

TECNOLOGÍA Y CATASTROFISMO: UN ANÁLISIS DE NECESIDAD Y CONTINGENCIA EN *THE DIFFERENCE ENGINE* DE WILLIAM GIBSON Y BRUCE STERLING

TECHNOLOGY AND CATASTROPHISM: AN ANALYSIS OF NECESSITY AND CONTINGENCY IN WILLIAM GIBSON AND BRUCE STERLING'S THE DIFFERENCE ENGINE

ALEXIA SARASÚA GUTIÉRREZ
Universidad de Oviedo

alxsarasua@gmail.com

 0000-0001-5818-9705

Recibido: 22/12/2023

Aceptado: 04/04/2023

Resumen

El principal objetivo de este artículo es analizar las manifestaciones del binomio necesidad/contingencia en la novela *The Difference Engine* (1990) de William Gibson y Bruce Sterling. Tras una exposición inicial de las principales características de las obras ucrónicas, se profundizará en las nociones paradójicas de necesidad y contingencia junto con el factor de la agencia humana, prestando especial atención a las propuestas de Kathleen Singles en su libro *Alternate History: Playing with Necessity and Contingency* (2013). El tercer y último apartado del artículo se centrará en el análisis de *The Difference Engine*, que partirá de la tesis de Singles y de las ideas presentadas por otros académicos como Herbert Sussman y Nicholas Spencer, quienes ya habían discutido previamente la presencia de estos conceptos en la novela.

Palabras clave: William Gibson, Bruce Sterling, *La máquina diferencial*, ucronía, causalidad, necesidad, contingencia.

Abstract

The main aim of this article is to analyse the manifestations of the necessity/contingency dichotomy in William Gibson and Bruce Sterling's novel *The Difference Engine* (1990). After an initial introduction to the main characteristics of alternate history works, we will delve into the paradoxical notions of necessity and contingency along with the human agency factor, paying particular attention to the Kathleen Singles' proposals in her book *Alternate History: Playing with Necessity and Contingency* (2013). The third and last section will focus on the analysis of *The Difference Engine*, which will draw from Singles' thesis and the ideas introduced by other scholars such as Herbert Sussman and Nicholas Spencer, who had already discussed the presence of these concepts in the novel.

Keywords: William Gibson, Bruce Sterling, *The Difference Engine*, *Alternate History*, Causality,

Definir ucronía

Definir el (sub)género literario de la ucronía —o alternate history, término más común en los países de tradición anglófona— siempre ha resultado una tarea cuanto menos compleja

Esta investigación se realiza en el marco del Proyecto PID2020-113063RB-100, financiado con la beca Severo Ochoa (BP21 023).

(Winthrop-Young, 2009: 104-105; Singles, 2013: 14). Con el paso de los años, el corpus de textos considerados como tal ha ido en aumento,¹ así como lo han hecho los estudios enfocados en este género en particular, manteniendo un diálogo académico constante sobre su taxonomía y sus principales particularidades. Sin duda, la exploración de escenarios históricos que podrían haber tenido lugar —pero que finalmente no lo hicieron— es una de las características más evidentes del género, tanto en su vertiente de ficción literaria como en su equivalente en los estudios historiográficos, la historia contrafactual. También lo es la forma en la que cuestionan la narrativa de la historia tal y como la conocemos —en clara consonancia con las ideas de teóricos de la historiografía como Hayden White y Paul Ricoeur (Hellekson, 2001: 1)—² y el consecuente “emborronamiento” de las líneas que separan la realidad de la ficción. Sin embargo, tanto el cuestionamiento de la narrativa de la historia como el “emborronamiento” de realidad y ficción son rasgos que también podrían atribuirse fácilmente a otros géneros literarios como el de la metaficción historiográfica (Hutcheon, 1989: 4; Singles, 2013: 60).

El diálogo académico con respecto a las características de la ucronía aún pervive en los estudios ucrónicos actuales. En el momento de escribir este artículo, los más recientes serían la tesis doctoral *The Plot Against the Past: An Exploration of Alternate History in British and American Fiction* de Giampaolo Spedo (2009) y el libro *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity* de Kathleen Singles (2013), al cual prestaremos especial atención.³ Ambos trabajos tratan de ir más allá de lo establecido por estudios previos, buscando una definición más concreta de la ucronía que permita distinguir claramente sus obras de otras pertenecientes a géneros con los que comparten determinadas características. Tampoco se conforman con la concepción de la ucronía como subgénero de la ciencia ficción que ofrecen otros académicos como consecuencia de su carácter especulativo (Hellekson, 2001: 19; Rosenfeld, 2005: 4; Ransom, 2010: 258), considerándola confusa y problemática (Spedo, 2009: 16; Singles, 2013: 14). Teniendo esto en cuenta, podemos asumir que estamos hablando de un género independiente con una capacidad notable para solaparse con otros —siendo la ciencia ficción el más recurrente, pero también pudiendo adoptar la forma de una novela tradicional o de fantasía (Schneider-Mayerson, 2009: 65). El propio corpus ucrónico presenta una gran variedad de ejemplos que respaldan esta capacidad, especialmente historias que comprenden rasgos comúnmente asociados con la ficción detectivesca o de espionaje como *SS-GB* de Len

¹ Este notable crecimiento ha dado lugar a su vez a bibliografías como la que podemos encontrar en el sitio web <http://www.uchronia.com/> (Schmunk, 1991), actualizado de forma regular desde hace más de treinta años y en el que se recopilan todo tipo de obras ucrónicas, además de ensayos y numerosas antologías.

² Dado que la introducción de conceptos como la construcción del discurso histórico a través de la narrativa —según White (1973)— o la relación entre dicha narratividad y la temporalidad —según Ricoeur (1983)— es una constante en prácticamente todos los análisis relacionados con las ucronías, hemos optado por citar de forma generalizada *The Alternate History* de Karen Hellekson por cuestiones de practicidad, siendo uno de los primeros libros que ofrecen un estudio completo sobre el género en lengua inglesa (Hellekson, 2001: 11), y por lo tanto convirtiéndose un referente indispensable para la gran mayoría de estudios posteriores.

³ También es necesario mencionar que tenemos constancia de la publicación, aún más reciente, del libro *Alternate Histories and Nineteenth-Century Literature: Untimely Meditations in Britain, France, and America* de Ben Carver (2017). Este libro, sin embargo, centra su atención en obras producidas entre 1815 y 1916, por lo que tiene una relevancia menor para este artículo.

Deighton (1978) o *Fatherland* [*Patria*] de Robert Harris (1992), obras que precisamente carecen de las características tradicionales de la ciencia ficción.

Llegados a este punto, nos planteamos cuáles son las cualidades esenciales de una ucronía. Si observamos las definiciones propuestas por diversos académicos a lo largo de los años, hay un elemento que evidentemente destaca por encima de los demás: la presencia de un evento histórico que es modificado —una “divergencia imaginada” (Alkon, 1994: 68)— que marca la ruptura con la narrativa histórica conocida y aceptada por el público general, dando lugar a nuevos posibles desenlaces y a la exploración de, como mencionábamos anteriormente, aquellos escenarios que podrían haber tenido lugar si las circunstancias hubiesen sido diferentes. Esto es lo que conocemos como el punto de divergencia —también llamado punto Jonbar o *nexus event*, como lo denomina Hellekson (2001: 6). Los puntos de divergencia son una clave indudable para poder entender los posibles propósitos de las ucronías más allá del mero entretenimiento: por un lado, el análisis de relaciones causales en las narrativas históricas consolidadas, poniendo de manifiesto la relevancia del evento histórico modificado a través de la examinación de unas consecuencias alternativas; y por otro, la aportación de críticas y observaciones sobre el pasado en contraste con la actualidad del momento en el que la obra fue publicada mediante la introducción de un escenario “de fantasía” o “de pesadilla” desencadenado tras la divergencia (Rosenfeld, 2002: 93). No obstante, Kathleen Singles señala la condición principal para que el punto de divergencia pueda considerarse verdaderamente un elemento distintivo de las ucronías: la ausencia de un punto de convergencia posterior —en otras palabras, los cambios establecidos por la divergencia deben ser permanentes (2013: 81).

En su libro, Singles destaca una particularidad más de las ucronías, en la cual el punto de divergencia juega un papel decisivo: la reflexión sobre los conceptos de necesidad y contingencia, que se expondrá en mayor profundidad en el segundo apartado. Como observaremos, estos conceptos de necesidad y contingencia estarán siempre expuestos en mayor o menor medida en toda narrativa ucrónica. Partiendo de las ideas propuestas por Kathleen Singles, el objetivo de este artículo es exponer las diferentes maneras en las que la novela *The Difference Engine* [*La máquina diferencial*] de William Gibson y Bruce Sterling (1990) manifiesta esta característica propuesta por la académica.

Necesidad y contingencia

Si bien es cierto que Singles no ha sido la primera en considerar los conceptos de necesidad y contingencia en ucronías —como podremos observar en la bibliografía que aparece en el tercer apartado, ya existían estudios previos que los contemplaban en *The Difference Engine* antes de la publicación de su libro—, sí que es posible atribuirle el mérito de ser la primera en profundizar en ellos y establecer una conexión con el punto de divergencia. En *Alternate History: Playing with Necessity and Contingency*, la autora tiene como objetivo la investigación del corpus de textos ucrónicos en el marco de la búsqueda de la definición de un nuevo campo dentro de la narratología,

las “*future narratives*”,⁴ a la par que pretende llegar a un mayor entendimiento de la naturaleza de las ucronías como género literario (2013: 1). Por consiguiente, Singles plantea una serie de tesis destinadas a esclarecer diferentes aspectos controvertidos sobre las ucronías, entre las cuales destaca la décima, con la que se propone que las ucronías presentan una noción paradójica de necesidad y contingencia. Singles expone lo siguiente:

In investigating the logic that produces a chain of events that diverges from the normalized narrative at one crucial point, I propose that alternate histories feature a paradoxical notion of contingency and necessity:

10. The point of divergence relies upon the principle of contingency, while the continuing variance from the normalized narrative of the real past – that is, the rest of the narrative – relies on the principle of necessity.

Historians criticize counterfactual argumentation in historiography because of this paradox. However, one might argue that, much more than any kind of linguistic innovation, it is precisely this paradox as well as its development on a thematic level, that helps to make alternate history a viable kind of literature (Singles 2013: 9).

Posteriormente, la autora procede a profundizar en esta propuesta, buscando marcar una diferencia fundamental con respecto a otros tipos de ficción histórica que carecerían de esta paradoja. Así pues, se nos recuerda en qué consisten los conceptos básicos que la componen: la necesidad —o la cosmovisión equivalente, el determinismo— sostiene que tan sólo existiría un único desenlace posible para un evento determinado; y la contingencia —o la cosmovisión equivalente, el libre albedrío— sostiene que en realidad existirían varias posibles consecuencias para el evento en cuestión. En estas dos nociones que tratan de determinar cuál es el principio básico detrás de las relaciones de causa y efecto que dominan las ucronías también entra en juego un tercer factor: la agencia humana, que posee el poder de provocar un giro de los acontecimientos en la narrativa. Asimismo, si esta agencia humana fuese negada, nos encontraríamos ante un caso evidente de creencia en la noción de necesidad (2013: 130-131).

Regresando a la tesis planteada originalmente, Singles sugiere que las ucronías poseen esta paradoja de necesidad/determinismo y contingencia/libre albedrío como resultado de la existencia del punto de divergencia. Por norma general, el mundo de una ucronía se rige por la necesidad:

in order to endow a given event with historical meaning, [...] the alternate outcome has to be traced far enough on a given, linear path to show that the alteration of the event truly produces a world different from the one that we know (2013: 131).

Evidentemente, esta linealidad está influenciada por una postura determinista, pero si nos detenemos a pensar en la hipótesis especulativa que constituye la base de las ucronías encontraremos que se produce un choque de principios, pues esto último supone “a much more ‘loose’ approach to cause and effect governed by contingency” (Singles 2013: 131). Por este motivo, Singles llega a la conclusión de que el libre albedrío prevalece en

⁴ Esto se debe a que el libro se encuadra en el proyecto *Narrating Futures* (NAFU) de la Universidad de Múnich.

el punto de divergencia, donde la agencia humana muestra su máximo potencial para marcar la diferencia, ya sea de forma consciente o inconsciente (2013: 131). Esto se ve generalmente reflejado en el tipo de eventos históricos que los autores de ucronías tienden a seleccionar como puntos de divergencia, en su mayoría guerras o batallas —dado su carácter contingente, ya que en estas abundan los momentos de inflexión impredecibles que precisamente cumplirían con las condiciones de contingencia y plausibilidad (Gallagher, 2007: 57). Schneider-Mayerson incluye en estas tendencias las decisiones tomadas por individuos célebres y poderosos, destacando el rol excepcional de la agencia humana en el punto de divergencia y señalando la estrecha relación que muchas ucronías mantienen con la teoría del Gran Hombre, popularizada por Thomas Carlyle en el siglo XIX (2009: 72).⁵

Finalmente, Singles habla de cómo esta paradoja de necesidad y contingencia ha sido percibida convencionalmente como una falacia en el campo de la historia contrafactual, recibiendo duras críticas por parte de algunos autores; pero, por otra parte, defiende que “For our purposes here, it seems that methodological error in one discipline is a valuable means of discourse in the other” (2013: 132). Los autores de ficción ucrónica no están sujetos a las mismas exigencias de rigurosidad que los historiadores, por lo que no existirían las mismas connotaciones negativas al hacer uso de un modelo de causalidad mucho más simplificado (2013: 132-133). Aclarados estos conceptos, se procede a analizar las obras ucrónicas propuestas, examinando fundamentalmente las diversas formas en las que la necesidad, la contingencia y la agencia humana se manifiestan a nivel temático. El caso más paradigmático es, sin duda, *The Man in the High Castle* [*El hombre en el castillo*] de Philip K. Dick (1962), en el que la muerte del presidente Franklin D. Roosevelt desata una nueva narrativa en la que la Alemania nazi y el Japón imperial ganan la Segunda Guerra Mundial, ocupando y dividiendo el territorio estadounidense. La novela muestra las vidas de diferentes personajes que tratan de encontrar “a sane balance between free will and determinism” e incluye varios elementos que reflejan este dilema, como el oráculo del *I Ching* o la meta-ucronía *The Grasshopper Lies Heavy* (Singles 2013: 154-155). Otros ejemplos analizados incluyen otras novelas como *The Plot Against America* [*La conjura contra América*] de Philip Roth (2004), *Making History* [*Haciendo historia*] de Stephen Fry (1996), o la película *Inglorious Bastards* [*Malditos bastardos*] de Quentin Tarantino (2009).

The Difference Engine, si bien fue ya analizada por Karen Hellekson en términos de un modelo histórico teleológico, no se encuentra en la selección de obras analizadas por Singles. Cabe señalar que esto no significa que la novela de Gibson y Sterling esté exenta de manifestaciones significativas de las nociones de necesidad y contingencia, más bien al contrario; por ello, en el siguiente apartado exploraremos dichas manifestaciones partiendo de las aportaciones de Singles y otros autores que anteriormente habían considerado estos conceptos en sus análisis de la obra.

⁵ En su libro *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Carlyle afirmaba “The History of the world is but the Biography of great men” (1841).

Necesidad y contingencia en *The Difference Engine*

The Difference Engine, de William Gibson y Bruce Sterling, es una vez más un ejemplo de la coexistencia de diferentes géneros dentro de la misma novela, mostrando rasgos asociados con el *steampunk* o el ciberpunk⁶ en una historia desarrollada a partir de una premisa esencialmente ucrónica que presenta las historias de varios personajes que residen en la ciudad de Londres en un año 1855 bastante diferente de la conocida.

Su punto de divergencia es de índole tecnológica: la culminación de la construcción de la máquina analítica a manos de Charles Babbage; un proyecto que, según la narrativa histórica que conocemos, tuvo que ser abandonado debido a la falta de financiación por parte del gobierno británico y los conflictos con su ingeniero principal, Joseph Clement. Aunque no se trate de una divergencia directamente relacionada con una batalla o guerra, esta idea ha demostrado tener un grado notable de popularidad, inspirando otras obras ucrónicas como la novela gráfica *The Thrilling Adventures of Lovelace and Babbage: The (Mostly) True Story of the First Computer* de Sydney Padua (2015). En *The Difference Engine*, este cambio nos conduce hacia una Era de la Información prematura que coincide con la Revolución Industrial en curso, dando lugar a una nueva jerarquía política y social que favorece mayoritariamente a los conocidos como *savants* [sabios o eruditos]: una clase social emergente que reúne a aquellos académicos, científicos, ingenieros e inventores que han hecho contribuciones significativas al desarrollo de esta nueva sociedad.

Tecnología y agencia humana

Partiendo de este punto de divergencia vinculado a la máquina analítica, resulta imperativo comenzar analizando el factor de la agencia humana en relación con las tecnologías alternativas que aparecen en la novela. En primera instancia, el logro de Charles Babbage refleja claramente la tesis de Singles, evidenciando el rol del matemático como “gran hombre” cuyo ingenio —de acuerdo con el mundo alternativo ideado por Gibson y Sterling— podría haber cambiado el mundo tal como lo conocemos, en una demostración directa de la relevancia de la agencia humana. Patrick Jagoda, el cual ofrece un análisis de *The Difference Engine* con un enfoque *steampunk*, llega a la conclusión de que los autores toman esta ruta con el fin de examinar la contingencia subyacente de la historia (2010: 49).

La consecución de la máquina analítica es, no obstante, solamente el inicio de los avances tecnológicos que culminarán en el desarrollo del *modus*, un codiciado programa que permitiría al usuario triunfar en las apuestas deportivas (Gibson & Sterling,

⁶ En el caso de los rasgos asociados con el *steampunk*, encontramos una ambientación neovictoriana y tecnología retrofuturista que funciona gracias al vapor. Por otro lado, también podemos hallar rastro del legado ciberpunk de ambos autores en el desarrollo de temáticas como el contraste de alta tecnología/baja calidad de vida y la vigilancia masiva, además de aludir a una futura megalópolis distópica controlada por inteligencia artificial al final de la historia.

1990: 172), y que es desvelado finalmente como el auténtico “narratron” de la novela: una inteligencia artificial omnividente que se está auto-relatando los acontecimientos de *The Difference Engine* a lo largo de sus diferentes “iteraciones”⁷ en un intento de hacerse arrancar —una búsqueda de orden en su propio caos que concluye en el punto de exclamación final (Fischlin, Hollinger, Taylor, Gibson, Sterling, 1992: 10)—. Curiosamente, a pesar del final distópico —especialmente desde la perspectiva de la historiografía whig—⁸ en el que la humanidad ha quedado subordinada a las máquinas, la mayoría de los acontecimientos de las iteraciones del auto-relato de esta I.A. incluyen diversas muestras de agencia humana.

Con el desarrollo de nuevas tecnologías se conciben nuevos propósitos para las máquinas, y a su vez, la relación de los personajes con estas máquinas marca el rumbo de la historia. Herbert Sussman destaca la presencia de una narrativa determinista que demoniza la tecnología de la información (1994: 7), y se manifiesta en una propuesta que una vez más responde a la búsqueda de orden en el caos: el uso gubernamental de la máquina analítica para la vigilancia masiva y la predicción de conductas de la población —un control panóptico de dudosa ética que contradiría las políticas sociales de las que el gobierno de Lord Byron se enorgullecía—. Incluso aquellos que se oponen al gobierno, el Capitán Swing y los luditas, ambicionan conseguir el *modus* para obtener control sobre el porvenir [*futurity*] (Gibson & Sterling, 1990: 284), considerándolo un agente instrumental con un futuro determinado y siendo partícipes de este discurso anti-tecnológico (Spencer, 1999: 420). Al mismo tiempo, Gibson y Sterling subvierten esta narrativa a través de una reescritura de *Sybil, or The Two Nations* de Benjamin Disraeli (1845) que cambia el conflicto sobre la clase obrera por el conflicto sobre la incertidumbre de los avances tecnológicos, y reconstruye a personajes como Charles Egremont, que pasa de héroe conciliador a promotor del control panóptico.

Sussman también señala una analogía entre los *computer cowboys* —más conocidos como *console cowboys*— del clásico *Neuromancer* del propio Gibson (1984) y los personajes de *The Difference Engine* que hacen frente a esta concepción negativa y determinista de los avances tecnológicos mediante el uso de, precisamente, las nuevas tecnologías —la máquina analítica— y su agencia humana, en una clara demostración del poder del libre albedrío (1994: 11). Entre estos personajes, podemos destacar el único completamente ficticio que no ha sido tomado prestado de la historia o de la novela de Disraeli: Edward Mallory, el erudito responsable del descubrimiento del brontosaurio en esta línea temporal. Mallory es, sin duda, el personaje que mejor encarna los valores del libre albedrío en la novela, protagonizando muchos de los “microcosmic enactments of change through contingency” que según Spencer acompañan al principal advenimiento macrocósmico de la narrativa —el despertar del *modus* (1999: 420).

No es casualidad que su primera aparición sea en el famoso hipódromo de Epsom Downs,⁹ donde va a tener lugar una carrera de automóviles de vapor. Allí, su antiguo compañero de expediciones Michael Godwin le propone apostar por el *Zephyr*,

⁷ Nombre que Gibson y Sterling dan a los capítulos de la novela haciendo alusión al término del mundo de la programación.

⁸ Según Gibson: “One of the things that DE does is to disagree rather violently with the Whig concept of history, which is that history is a process that leads to us, the crown of creation” (Fischlin et al., 1992: 7).

⁹ Esta localización fue probablemente seleccionada de forma deliberada por Gibson y Sterling, ya que *Sybil* comienza con el Derby de 1837 en este mismo lugar.

vehículo participante en el que ha invertido todos sus ahorros, a lo que Mallory se niega: “I’m no gambler, Mr. Godwin! Give me solid facts and evidence, and there I’ll take my stand. But I’m no flash fool, to hope for unearned riches” (Gibson & Sterling, 1990: 78). Finalmente, el paleontólogo no sólo realiza la apuesta, sino que decide añadir otras cuarenta libras a la suma inicial, una resolución repentina que incrementa la magnitud de las consecuencias:

A full four seconds passed before the stunned track-man managed to wave his flag. The other gurneys were still rounding a distant bend a full hundred yards behind. The crowd suddenly burst into astonished outcry — not joy so much as utter disbelief, and even a queer sort of anger. [...] Mallory heard a voice ring in his ears, amid the growing tumult of the crowd. “I’m rich,” the voice remarked calmly. It was his own voice. He was rich (Gibson & Sterling, 1990: 92).

Las apuestas son uno de los temas más recurrentes en *The Difference Engine*, y se tratan, en efecto, de actos que implican momentos de naturaleza contingente. Aquí Mallory hace uso de su agencia para tomar una decisión y, a consecuencia de esto, obtiene una inmensa riqueza de forma repentina que le permite escalar hasta una posición mucho más privilegiada dentro del sistema de eruditos, reflejando de esta manera el momento contingente que podemos encontrar en los puntos de divergencia —un caos que, como hemos visto, muchos desean dominar gracias al *modus*—. Y es precisamente en Epsom Downs donde Mallory rescata la caja que contiene las tarjetas perforadas de los teoremas de incompletitud¹⁰ desarrollados por Ada Byron, momento que David Porush señala como punto de inflexión de cara a la evolución definitiva de la I.A. (1991: 384).

Por otro lado, la agencia e influencia de Ada Lovelace —Ada Byron en la novela— es claramente subestimada y pasada a un segundo plano como resultado de la ambientación victoriana de *The Difference Engine*. Gibson y Sterling reconocen que los personajes femeninos de su obra son constreñidos por las convenciones sociales victorianas sobre la mujer —lo cual contrasta con los perfiles femeninos de otras novelas *steampunk* posteriores como *Boneshaker* de Cherie Priest (2009)—, manteniéndolas como personajes secundarios o fuera de escena la mayor parte del tiempo (Fischlin *et al.*, 1992: 12). A lo sumo, Sussman califica a Ada como la “shadowy shaman” de la narrativa (1994: 12), y Porush reconoce la importancia del contenido de la caja que rescata Mallory. No obstante, podríamos afirmar que la clave de la agencia humana en el desarrollo de la inteligencia artificial no reside en el “rescate” de Mallory sino en el ingenio de Ada, quien ha sido la responsable de desarrollar los teoremas y el *modus*. El propio Porush insiste: “you need chaos dynamics and the sensibility of Gödel’s insufficiency of formalism in order to grow a fully intelligent brain from mere brass and steam” (1991: 383-384). Y ese es justamente el legado de Ada Lovelace en *The Difference Engine*: ella marca el momento de contingencia que nos lleva a la inteligencia artificial.

¹⁰ Originalmente desarrollados por Kurt Gödel en 1931.

Catastrofismo Versus Uniformismo

Más allá de lo tecnológico, la reflexión sobre necesidad y contingencia en *The Difference Engine* también se manifiesta a través de la alusión casi constante al conflicto entre las teorías del catastrofismo y de la uniformidad que caracterizó el ámbito de la geología a lo largo del siglo XIX. A su vez, también es difícil negar el impacto del paleontólogo estadounidense Stephen Jay Gould en esta temática, ya que sus obras más influyentes vieron la luz pocos años antes de la publicación de la novela —muchas de las cuales trabajan de forma explícita con los conceptos de necesidad y contingencia en relación con las teorías de evolución biológica y la conceptualización del tiempo geológico. Un claro ejemplo de esto último es *Time's Arrow, Time's Cycle* (1987), cuyas metáforas han sido adoptadas por académicos como Hellekson para reflejar la conceptualización del tiempo histórico en las ucronías (2001: 31).

En la novela, las referencias a este conflicto surgen mayormente de la condición de Mallory como paleontólogo, pues Gibson y Sterling lo retratan como un ferviente defensor del catastrofismo dentro de una sociedad de eruditos dominada por científicos que respaldan las teorías uniformistas: “You don’t know the politics of the Royal Society. I’m a Catastrophist. The Uniformitarians hold sway, when it comes to the granting of tenures and honors” (1990: 81). Sus intensas discusiones con los eruditos uniformistas son, además, una de las fuentes de humor más recurrentes en *The Difference Engine*. Debemos recordar que esta teoría que obsesiona a Mallory, el catastrofismo, defiende la idea de que a lo largo de la historia de nuestro planeta “los mayores cambios geológicos y biológicos se debieron a catástrofes naturales” (de acuerdo con la definición primera de la RAE); es decir, eventos inesperados como erupciones volcánicas, terremotos o el impacto de asteroides de gran tamaño —como el que presuntamente produjo la extinción masiva del Cretácico-Paleógeno—, de índole claramente contingente y en contraste con el uniformismo, que compartiría más características con un enfoque determinista. Precisamente, la temática de la contingencia es abordada por Gibson y Sterling en más de una ocasión mediante alusiones al archiconocido asteroide, como en la siguiente descripción de la ocurrencia temprana del “Gran Hedor” de Londres que tiene lugar en la novela:

He had seen such a sky with his mind’s-eye, a lowering dome a brim with explosive filth, awash with obliterating dust -- a sky that was the very harbinger of Catastrophe.

Dawn had come, yet brought no day. The Land Leviathans had seen this very sky, he knew, after the earth-shaking shock of the Great Comet. [...] the mighty Dinosauria, adapted to a world now shattered, fell in massed extinction, and the leaping machineries of Evolution were loosed in chaos, to re-populate the stricken Earth with strange new orders of being (Gibson & Sterling 1990: 215).

También encontramos comentarios casuales que sin duda podrían ser interpretados como humor autorreferencial sobre la naturaleza contingente que podemos hallar en las ucronías:

Oh, yes. Makes a fine climax, that business with the great smashing comet, and the great black dust-storm wiping out all reptilian life and so forth. Very dramatic, very

catastrophic. That's what the public likes about Catastrophism, Mallory. Catastrophe feels better than this Uniformity drivel about the Earth being a thousand million years old. Tedious and boring — boring on the face of it! (Gibson & Sterling, 1990: 178).

Por otra parte, las cuestiones de necesidad y contingencia presentes en el despliegue del tiempo histórico en las ucronías y del tiempo geológico en las teorías catastrofistas también se manifiestan en el tiempo biológico, en los últimos momentos de Mallory. Al final de la cuarta iteración, el lector es sorprendido por un salto temporal que nos transporta al momento de la muerte del paleontólogo:

On April 12, 1908, at the age of eighty-three, Edward Mallory died at his house in Cambridge. The exact circumstances of his death are obscured, steps having apparently been taken to preserve the proprieties incumbent on the decease of a former President of the Royal Society. The notes of Dr. George Sandys, Lord Mallory's friend and personal physician, indicate that the great savant died of a cerebral hemorrhage (Gibson & Sterling, 1990: 287).

Tras esta revelación, la narrativa retrocede hasta momentos antes del fallecimiento de Mallory, quien ya había dejado atrás sus días de trabajo de campo en yacimientos arqueológicos y se dedicaba a la divulgación científica desde su casa palaciega de Cambridge. Su secretario acababa de traerle dos paquetes de documentos y ahora se enfrentaba a la decisión de cuál abrir primero, creando un momento de contingencia: "One folder lies to his right, the other to his left, and it cannot be known which he will choose" (1990: 289). En primera instancia, escogía el sobre que se encontraba a su izquierda, que contenía un informe en el que se notificaba el cese indefinido de las actividades de la sociedad Meirokusha. Su decepción desencadena la tragedia: "Lord Mallory, though this news is not unexpected, is filled with a sense of loss and bitterness. His temper, fierce at the best of times, has sharpened with old-age; his indignation swells to helpless rage. An artery fails" (1990: 289). Sin embargo, Gibson y Sterling niegan este acontecimiento inmediatamente: "That chain of events does not occur" (1990: 289), y con la libertad que esto les concede, presentan lo que hubiese ocurrido en el caso de haber seleccionado el otro sobre.

El sobre a su derecha contenía un informe de campo de una expedición paleontológica realizada por sus compañeros en un yacimiento canadiense que claramente se corresponde con las famosas lutitas de Burgess, popularizadas por el libro *Wonderful Life* (1989) de Gould. Spencer observa esta referencia como una de las proclamaciones microcósmicas de contingencia en *The Difference Engine*, ya que Gould parte de los hallazgos de este yacimiento para argumentar que la concepción de la evolución como un progreso debe ser sustituida por un modelo narrativo basado en la contingencia (1999: 421). Entusiasmado con el descubrimiento que ha aparecido ante sus ojos, Mallory reacciona con intensidad una vez más:

A rush of blood and wonder mounts within Mallory's skull. A vortex of implications begins to sort itself within him, mounting step-by-step to a strange and numinous glow, an ecstatic rush toward utter comprehension, ever brighter, ever clearer, ever closer— His head strikes the table as he slumps forward. He sprawls upon his back at the foot of

the chair, limbs numb and airy, still soaring, wrapped within the light of marvel, the light of an awesome knowledge, pushing, pushing at the borders of the real —a knowledge that is dying to be born (Gibson & Sterling, 1990: 289-290).

Ahora, habiendo observado cómo el paleontólogo muere a causa de un aneurisma independientemente de la decisión que tome, e incluso de la naturaleza de los sentimientos que esto provoque —sean de gran indignación o el más absoluto júbilo—, podemos concluir que estaba “destinado” a perder la vida. Esto es un claro ejemplo de la inexistencia del libre albedrío y de la agencia humana, que como vimos anteriormente supone la expresión de una creencia en la necesidad, y, por lo tanto, el determinismo. Sin embargo, incluso este momento se ve dominado por varias instancias de contingencia, presentes a nivel histórico, geológico y biológico, y sobre todo materializadas en la teoría catastrofista que tanto obsesiona a Mallory.

Conclusiones

En palabras de Herbert Sussman: “One major effect of alternative history is to dramatize that what we accept as inevitable is only contingent” (1994: 2). *The Difference Engine* sin duda refleja la tesis propuesta por Singes, partiendo de un punto de divergencia donde reina el libre albedrío gracias a la intervención humana del ingenio de Charles Babbage. Pero no se limita a ese único momento: a lo largo de la novela, Gibson y Sterling introducen manifestaciones microcósmicas de contingencia que emulan la divergencia original y se encuadran en el proceso, también contingente, del advenimiento de la inteligencia artificial (Spencer, 1999: 425). A su vez, encontramos metáforas a nivel temático y formal gracias a la introducción del enfrentamiento de las teorías del catastrofismo y uniformismo, además de la influencia de las publicaciones contemporáneas de Gould.

La agencia humana es otro de los factores destacados por Singes que tiene una gran presencia en la novela, encontrándose en un elenco de personajes que marcan el rumbo del relato del *modus* con sus acciones y decisiones. Destacan el paleontólogo Edward Mallory —principal protagonista de las instancias microcósmicas de contingencia— y la ensombrecida Ada Lovelace, responsable del desarrollo de los teoremas que harán posible el despertar de la inteligencia artificial. A través de su libre albedrío y de la reescritura de *Sybil*, Gibson y Sterling subvierten la narrativa anti-tecnológica subyacente de la época victoriana en un reflejo de las preocupaciones sobre los avances tecnológicos en la sociedad que vio la publicación de su novela a principios de los años noventa y que aún siguen presentes treinta años más tarde.

Referencias bibliográficas

ALKON, Paul. (1994). Alternate History and Postmodern Temporality. En CLEARY, Thomas R. *Time, Literature and the Arts: Essays in Honor of Samuel L. Macey* (pp. 65-85). Victoria, Canada: University of Victoria.

- CARLYLE, Thomas. (1841). *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm>.
- DICK, Philip K. (1962). *The Man in the High Castle*. Milton Keynes, United Kingdom: Penguin.
- DISRAELI, Benjamin. (1845). *Sybil, or The Two Nations*. Oxford: Oxford University Press.
- FISCHLIN, Daniel; HOLLINGER, Veronica; TAYLOR, Andrew; GIBSON, William; & STERLING, Bruce. (1992). "The Charisma Leak": A Conversation with William Gibson and Bruce Sterling. *Science Fiction Studies* 19(1), 1-16.
- GALLAGHER, Catherine. (2007). War, Counterfactual History and Alternate-History Novels. *Field Day Review*, (3), 52-65.
- GIBSON, William; & STERLING, Bruce. (1990). *The Difference Engine*. Londres: Gollancz.
- HELLEKSON, Karen. (2001). *The Alternate History: Configuring Historical Time*. Ohio: The Kent State University Press.
- HUTCHEON, Linda. (1989). Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History. En O'DONNELL, Patrick; & CON DAVIS, Robert. *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (pp. 3-32). Baltimore: John Hopkins University Press.
- JAGODA, Patrick. (2010). Clacking Control Societies: Steampunk, History, and the Difference Engine of Escape. *Neo-Victorian Studies*, 3(1), 46-71.
- PADUA, Sydney. (2015). *The Thrilling Adventures of Lovelace and Babbage: The (Mostly) True Story of the First Computer*. Nueva York: Pantheon Books.
- PORUSH, David. (1991). Prigogine, Chaos and Contemporary Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 18(3), 367-386.
- RANSOM, Amy J. (2010). Warping Time: Alternate History, Historical Fantasy, and the Postmodern *uchronie québécoise*. *Extrapolation*, 51(2), 258-280.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2022). Catastrofismo. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/catastrofismo>
- RICOEUR, Paul. (1983). *Time and Narrative: Volume 1*. (Trad. MCLAUGHLIN, Kathleen; & PELLAUER, David). Chicago: The University of Chicago Press.
- ROSENFELD, Gavriel D. (2002). Why Do We Ask "What If?": Reflections on the Function of Alternate History. *History and Theory*, 41(4), 90-103.
- ROSENFELD, Gavriel D. (2005). *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*. Nueva York: Cambridge University Press.
- SCHNEIDER-MAYERSON, Matthew. (2009). What Almost Was: The Politics of the Contemporary Alternate History Novel. *American Studies*, 50(3/4), 63-83.
- SINGLES, Kathleen. (2013). *Alternate History: Playing with Contingency and Necessity*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.
- SCHMUNK, Robert B. (1991). Uchronia: The Alternate History List. HTML. <http://www.uchronia.com/>
- SPEDO, Giampaolo. (2009). *The Plot Against the Past: An Exploration of Alternate History in British and American Fiction*. [Tesis doctoral no publicada]. Padua: Universidad de Padua.
- SPENCER, Nicholas. (1999). Rethinking Ambivalence: Technopolitics and the Luddites in William Gibson and Bruce Sterling's *The Difference Engine*. *Contemporary Literature*, 40(3), 403-429.


- SUSSMAN, Herbert. (1994). Cyberpunk Meets Charles Babbage: *The Difference Engine* as Alternative Victorian History. *Victorian Studies* 38(1), 1-23.
- WHITE, Hayden. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- WINTHROP-YOUNG, Geoffrey. (2009). Fallacies and Thresholds: Notes on the Early Evolution of Alternate History. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung* 34(2), 99-117.

EL REY ARTURO Y SU CORTE EN LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: EL REY, UNA ALOHISTORIA DE DONALD BARTHELME

KING ARTHUR AND HIS COURT IN THE WORLD WAR II: THE KING, A DONALD BARTHELME'S ALOHISTORY

DANIEL BLANCO FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

uo244053@uniovi.es

 0000-0001-9654-0404

Recibido: 21/12/2022

Aceptado: 02/05/2023

Resumen

El rey de Donald Barthelme es una novela que narra acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial en un Reino Unido regido por el rey Arturo y su corte, por lo que supone la traslación de una leyenda de la Edad Media al corazón del siglo XX.

El objetivo de este artículo es mostrar que, a partir de las teorías sobre la ucronía, la obra posee todas las características para ser considerada como perteneciente a este género, y cómo los anacronismos de la obra permiten que *El rey* se constituya como un mundo alternativo que parodia al nuestro a través de la inclusión de los propios personajes de leyenda y de sus formas de entender los diferentes aspectos de la realidad.

Palabras clave: ucronía, Donald Barthelme, *El rey*, Arturo, Segunda Guerra Mundial, anacronía.

Abstract

Donald Barthelme's *The King* is a novel about the events of World War II in a United Kingdom ruled by King Arthur and his court, thus translating a legend from the Middle Ages to the mid-20th century.

The purpose of this article is to link the novel to the theory of uchronia and highlight the features on the text to be considered as part of this genre, and to show how anachronisms on *The King* make an alternative world possible. Furthermore, the novel is a parody of our reality through the inclusion of legendary characters themselves and their ways of understanding different aspects of reality.

Keywords: Uchronia, Donald Barthelme, *The King*, Arthur, World War II, Anachronism.

Introducción

El posmodernismo es un movimiento que surge y se desarrolla a finales del siglo XX, particularmente en las décadas de 1970 y 1980. Linda Hutcheon trata de definir el posmodernismo con las siguientes palabras:

[...] for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges—be

it in architecture, literature, painting, sculpture, film, video, dance, TV, music, philosophy, aesthetic theory, psychoanalysis, linguistics, or historiography¹ (Hutcheon, 1988: 3).

Según Larry McCaffery, los artistas posmodernos son un grupo deseoso de definirse y diferenciarse de sus predecesores. David Foster Wallace destaca varias características propias del posmodernismo, que acabarían por llevar a la decadencia del movimiento, cuando la ironía, la anarquía y la autorreferencialidad se absorbieron por la cultura comercial americana, con pésimas consecuencias para la estética posmoderna (en McCaffery, 1993: 15). Según Robert Rebein (2009: 7), en el posmodernismo se fortalece el realismo, el concepto de lugar adquiere una gran importancia, las ideas de autoría cambian y renace el cuento corto como uno de los grandes géneros estadounidenses.

Los textos de Donald Barthelme son un ejemplo claro del posmodernismo, particularmente por el uso de la ironía, el chiste, el humor negro, la crítica social y el uso recurrente del formato de cuento corto. Ejemplos de ello son *Snow White* (1967), novela que realiza una parodia oscura del cuento de hadas de los hermanos Grimm *Blancanieves* (1812) y en la que Barthelme utiliza la sátira, el absurdo y la crítica social, o *The Dead Father* (1975), obra que narra lo que ocurre cuando un hijo desafía a su padre, símbolo del paso de los hijos a la edad adulta y su independencia del progenitor, quien no puede detener la transición a la madurez de sus retoños.

Asimismo, *El rey* también se enmarca en el posmodernismo debido a la utilización constante del humor, la sátira y el humor negro que permiten desarrollar la crítica social sobre el gobierno, la guerra, los derechos laborales, los impuestos, el honor o el desarrollo de armamento de destrucción masiva, entre otros aspectos que serán comentados más adelante.

El rey de Donald Barthelme fue terminada apenas dos meses antes de la muerte del autor en 1989 y publicada póstumamente en 1990. En ella se narra una historia alternativa ambientada en la Segunda Guerra Mundial, en la que el rey Arturo y su corte lideran un Reino Unido en guerra contra el Tercer Reich. Es decir, que *El rey* toma el mito artúrico, incluyendo tanto a sus personajes como los valores éticos y morales de los mismos, y lo sitúa en pleno siglo XX. Pero, al incluir *El rey* elementos de las leyendas artúricas, ¿a qué género literario debería adscribirse?

La obra posee características de la novela histórica, como la ambientación en la Segunda Guerra Mundial, la mención de sucesos reales como la batalla de Dunquerque o la batalla de Inglaterra o de personajes históricos como Winston Churchill o Adolf Hitler, pero incluye elementos de la fantasía, que no desaparecen ni siquiera en el caso de que la leyenda del rey Arturo fuese considerada como la narración de un hecho histórico. Esto se debe a que históricamente no podría explicarse la aparición de personajes que deberían haber muerto hace más de un milenio, es decir, que no es una novela histórica porque está plagada de anacronismos.

¹ Traducido como: “[...] para mí, el posmodernismo es un fenómeno contradictorio, uno que usa y abusa, instala y luego subvierte los mismos conceptos que desafía, ya sea en arquitectura, literatura, pintura, escultura, cine, vídeo, danza, televisión, música, filosofía, teoría estética, psicoanálisis, lingüística o historiografía”. Las traducciones que aparezcan sin referencia explícita a ningún traductor son del autor del artículo.

De la misma manera *El rey* no puede ser considerada como una novela de género fantástico, a pesar de que contiene elementos propios de la leyenda. Esto es consecuencia de que los elementos fantásticos aparecen insertados sobre una base real. Por tanto, *El rey*, al componerse de hechos históricos y partes de leyenda, no puede ser considerada ni como novela histórica ni como fantástica. Tal como afirma Aurélie Delevallée en *Donald Barthelme's The King: The Manifold Guises of (an) American(s) Memory*, la obra de Barthelme es un encuentro entre dos nociones percibidas como antitéticas: la historia y la memoria. Y el género que permite unir historia y fantasía es la ucronía.

Fundamentos teóricos de la ucronía

La primera obra que puede ser catalogada como una ucronía es *El año 2440: Un sueño como no ha habido otro*, escrita por Louis-Sébastien Mercier y publicada en Francia en 1771. Con la llegada de la ucronía comienza a cambiar la visión sobre la historia: pasa de percibirse como algo inmóvil y que no varía a lo largo del tiempo, al igual que ocurría en la obra *Utopía* (1516) de Tomás Moro, a verse como un proceso de evolución en el que la historia es un proceso de mejora continua. Es decir, que con el inicio de las ucronías se pasa de una visión estática de la historia a una dinámica en la que la utopía solamente es alcanzable mediante un desarrollo continuo de la sociedad y gracias a las acciones que cada persona realiza individualmente para lograrla. Cabe destacar que la publicación de esta obra también lleva al traslado de la localización de la utopía desde las islas remotas paradisíacas, como en el texto de Moro, a diversas naciones, generalmente reconocidas, o incluso a escala universal.

En *Utopianism: A Very Short Introduction* (2010: 181), Sargent dice lo siguiente sobre la utopía: When a utopia is designed as a realistic alternative, it is intended not as a society to be achieved in all its detail, but as a vehicle for presenting an alternative to the present. In this sense, a utopia is a mirror to the present designed to bring out flaws, a circus or funfair mirror in reverse, to illustrate ways in which life could be better, not necessarily the specific ways in which life should be made better².

Sargent destaca que la utopía se concibe desde el presente como una crítica y una reflexión sobre este tiempo y sus posibles vías de mejora. Además, también defiende que la persecución de la utopía busca la ruptura de la aceptación del tiempo presente a través del reconocimiento de que la realidad actual no es correcta y, por tanto, necesita ser mejorada.

Por otra parte, Levitas afirma que la utopía es una expresión del deseo de mejora del ser humano. Sin embargo, no considera la utopía como una meta, sino como un método propio de las ciencias sociales. De esta forma, para Levitas la utopía no consiste en generar un modelo de sociedad y aplicarlo, sino que supone un pensamiento holístico

² “Cuando una utopía está diseñada como alternativa realista, no se pretende que sea una sociedad que lograr en todos sus detalles, sino un vehículo que muestre una alternativa al presente. En este sentido, una utopía es un espejo del presente diseñado para resaltar los defectos, un espejo de circo al revés que ilustra maneras en que la vida podría ser mejor, no necesariamente las formas en que la vida debería mejorar”.

sobre diferentes campos como la economía, los procesos existenciales, sociales y ecológicos, que en conjunto permiten reflexionar sobre el presente y buscar las mejores alternativas de futuros posibles, o las peores, en el caso de la antiutopía (Levitas, 2013: 18-19). Este método también permitiría sopesar futuros alternativos desde un tiempo que no tendría por qué ser necesariamente el presente, lo que daría lugar a la historia alternativa.

Las primeras eucronías³ surgen en el siglo XVIII y se sitúan casi totalmente en Francia⁴ pero con la llegada de la industrialización se extiende a otros países de su entorno,⁵ y en especial a Reino Unido⁶, donde los textos pierden poco a poco su carácter positivo por lograr una sociedad mejor como en las eucronías francesas y se transforman en críticas o sátiras sobre la realidad contemporánea al momento de escritura, situación que ocasiona que se enturbie el objetivo último de este tipo de obras: llevar a la sociedad a un futuro utópico. Esto quiere decir que de manera progresiva se va perdiendo el carácter constructivo de las utopías renacentistas y se va sustituyendo por una visión destructiva del ser humano y de la sociedad en su conjunto.

Aunque *El año 2440: Un sueño como no ha habido otro* es considerada como la primera ucronía, el término no aparece hasta ochenta y seis años más tarde, en 1857, cuando Charles Renouvier la acuña como título para varios artículos que se publican en la *Revue philosophique et religieuse* bajo la denominación *Uchronie, tableau historique apocryphe des révolutions de l'Empire romain et de la formation d'une fédération européenne*. Estos artículos serían incluidos en 1876 en el libro *Ucronía: La utopía en la Historia* de Renouvier, obra en la que intenta imaginar cómo se habría desarrollado la sociedad occidental si no hubiese existido el despotismo en el Imperio Romano del siglo III o si no se hubiese adoptado el cristianismo como la religión oficial del imperio. Es decir, que Charles Renouvier lo que hace en esta obra es contraponer la historia real con una realidad alternativa, y muestra lo que él cree que puede llamarse ucronía a través del propio título *Ucronía: La utopía en la Historia*.

El término ucronía se crea en oposición a la utopía para manifestar el “no tiempo” en vez del “no lugar”, lo que quiere decir que los hechos que se narran en la ucronía no son reales porque ocurren en una línea temporal que no existe generada a partir de un cambio en un acontecimiento del pasado ante la pregunta ¿qué habría ocurrido si...? A partir de esta cuestión y de conjeturar con lo que podría haber sucedido surge la ucronía, que puede apreciarse en obras como *El hombre en el castillo* (K. Dick, 1962) donde se

³ La eucronía (del griego εὖ, buen, y χρόνος, tiempo) fue nombrada de esta manera como un paralelismo a la forma eutopía (del griego εὖ, buen y τόπος, lugar). Con el tiempo, la visión positiva de las eucronías desaparece y pasan a denominarse sencillamente como ucronías (del griego οὐ, no, y χρόνος, tiempo), literalmente no tiempo o el tiempo que no existe, mientras que la forma eutopía, el buen lugar, desaparece al confundirse con utopía (del griego οὐ, no y τόπος, lugar), el no lugar, palabra que absorbe ambos significados y pasa a ser la definición de un buen lugar inexistente.

⁴ Con obras como *El año 2440: Un sueño como no ha habido otro* (1771) de Louis-Sébastien Mercier, *Napoleón y la conquista del mundo* (también publicado bajo el título *Napoleón apócrifo*) (1836) de Louis Geoffroy o *Ucronía: Utopía en la historia* (1876) de Charles Renouvier.

⁵ *Historia de la Toscana hasta el principado* (1813) de Lorenzo Pignotti, *Cuatro siglos de buen gobierno* (1883) de Nilo María Fabra o *Aristopia* (1895) de Castello Holford.

⁶ *La maravillosa historia de Alroy* (1833) de Benjamin Disraeli o la recopilación de relatos de J. C. Squire titulada *Si hubiera sucedido de otra manera* (1931).

reescribe la historia partiendo de una victoria de las Potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial.

Aunque los hechos que ocurren en las ucronías no sean reales, pueden ser de gran utilidad, ya que sirven para confrontarlas con la Historia. Esto es posible debido a que la ucronía se cimenta en los acontecimientos ocurridos en la realidad y en sociedades que ya existen, pero con una evolución diferente tras el punto de ruptura, lo que hace posible analizar diferentes desarrollos de los pueblos, naciones o de la totalidad de la humanidad. Para la ucronía, al formar su base con elementos de la realidad, es necesaria que el autor de esta lleve a cabo una labor de documentación sobre lo que retrata en su obra, ya sea una sociedad o un grupo de ellas, pues es imprescindible para lograr que la historia mostrada resulte plausible para el lector conforme, a pesar de narrar sucesos imaginados que no son más que una posibilidad entre todo lo que podría haber ocurrido.

Las ucronías también son llamadas *alohistorias*, historias alternativas o historias de universos alternativos debido a que narran una serie de sucesos que divergen con respecto a la historia real. Además, al igual que otros géneros como la utopía o la distopía, la ucronía está muy ligada a la ciencia ficción, al estar los tres basados en mundos imaginarios que podrían, pueden o podrán desarrollarse en algún tiempo concreto según las leyes naturales y, además, todos dependen de cómo evoluciona la sociedad. También cabe destacar que la ucronía está muy relacionada con la novela histórica, puesto que el único elemento diferenciador es la inclusión en la ucronía de elementos ficticios tras el punto de ruptura, es decir, que podría ser considerada como una novela histórica ficticia, puesto que surge a partir de acontecimientos, sociedades y localizaciones reales.

La ucronía, tal y como ya se ha comentado, tiene lugar como consecuencia de un cambio en algún suceso pasado. A este momento en el que ocurre la alteración se le denomina *punto Jonbar* (o giro Jonbar)⁷ surgido del nombre del protagonista de *La legión del tiempo*⁸ llamado John Barr, personaje que produce un cambio en la historia hacia la utopía si agarra un imán o hacia la distopía si elige un guijarro.

Es habitual que el punto Jonbar quede fijado en un gran acontecimiento histórico como una guerra, un descubrimiento científico o tecnológico o una revolución, puesto que son eventos que pueden ocasionar fácilmente la transformación de una sociedad. Por poner algún ejemplo, existen numerosas obras que narran un desarrollo divergente tras una guerra de España: *El desfile de la victoria* (Díaz-Plaja, 1976), en la que la Segunda República Española vence en la Guerra Civil gracias a la ayuda de la Unión Soviética y Francia, aunque la siguiente generación abraza la ideología fascista (Arjona, 2016b); *Fuego sobre San Juan* (García Bilbao, Sánchez Reyes, 1999) en la que se narra una derrota estadounidense en la Guerra de Cuba de 1898; o *Britania conquistada* (Turtledove, 2002) en la que se cuenta cómo la Armada Invencible logra invadir con éxito las islas británicas.

Existen numerosas clasificaciones de los tipos de ucronía, aunque las de William Joseph Collins (1990) y Karen Hellekson (2001) son dos de las más conocidas. Collins separa la ucronía en cuatro categorías: ucronía pura, donde lo único que existe es la realidad alternativa; la ucronía plural, en la que existen tanto la realidad como la realidad

⁷ También puede ser denominado por otros nombres como punto de ruptura, evento divergente, evento de nexo o punto divergente.

⁸ *La legión del tiempo* de Jack Williamson fue serializada a partir de 1938, y publicada en un único volumen en 1952.

alternativa, lo que permite compararlas; los mundos paralelos o presentes infinitos; y la alteración de los viajes en el tiempo, donde uno o varios personajes realizan viajes al pasado con el objetivo de cambiar el futuro (Collins, 1990: 85-86). Por su parte, Hellekson expone lo siguiente:

My own divisions, which point to the moment of the break rather than the subject's position, are as follows: (1) the nexus story, which includes time-travel-time-policing stories and battle stories; (2) the true alternate history, which may include alternate histories that posit different physical laws; and (3) the parallel worlds story. Nexus stories occur at the moment of the break. The true alternate history occurs after the break, sometimes a long time after. And the parallel worlds story implies that there was no break—that all events that could have occurred did occur. I divide the alternate history into these categories because I see the alternate history as querying historical concerns about time, including the notion of sequence that is so integral to the concept of time. There are so many different kinds of alternate histories that I had to limit myself to ones I felt really queried historicity⁹ (Hellekson, 2001: 11).

La clasificación que Hellekson propone en *The Alternate History: Refiguring Historical Time* (2001: 11) divide la ucronía en tres clases. En primer lugar, está la historia del nexo que utiliza un condicional contrafáctico para desarrollar la historia alternativa, que no tiene por qué ser especialmente relevante en el transcurso de la historia real, pero que ocasiona grandes variaciones en el largo plazo. Se basa en una cuestión del tipo *si-entonces*,¹⁰ es decir, que la premisa expresada tras la condición (si) conlleva una consecuencia (entonces), en este caso falsa al basarse en un condicional contrafáctico.

En este tipo de ucronía, la historia del nexo se desarrolla de forma similar a la teoría del caos y al efecto mariposa, explicado por Edward Norton Lorenz en 1972 mediante el siguiente ejemplo: hay dos planetas iguales y en uno de ellos hay una mariposa aleteando, lo que lleva a que en el mundo en el que se encuentra la mariposa pueda ocurrir un tornado como consecuencia de una amplificación del propio aleteo y a que en el mundo vacío no ocurriría absolutamente nada. Esto significa que cualquier variación, aunque parezca mínima e insignificante, desencadena un futuro impredecible que puede llevar a una gran alteración.

Por ello, las historias del nexo se fundamentan en que cualquier variación, por nimia que parezca, puede ocasionar una evolución de la historia diferente. Un ejemplo de esto sería la vida de Adolf Hitler, quien en un principio quería ser pintor, por lo que

⁹ "Mis propias divisiones, que señalan al momento de ruptura en lugar de a la posición del sujeto, son los siguientes: (1) la historia del nexo, que incluye historias de viajes en el tiempo y de su vigilancia o de batallas; (2) la verdadera historia alternativa, que puede incluir historias alternativas que plantean leyes físicas diferentes; y (3) la historia de mundos paralelos. Las historias del nexo ocurren en el momento de la ruptura. La verdadera historia alternativa sucede tras la ruptura, a veces mucho tiempo después. Y las historias de mundos paralelos implican que no hay ruptura, que sucedieron todos los eventos que podrían haber ocurrido. Yo divido la historia alternativa en estas categorías porque veo la historia alternativa como un cuestionamiento de las preocupaciones históricas sobre el tiempo, incluyendo la noción de secuencia que es tan fundamental para el concepto de tiempo. Hay tantos tipos diferentes de historias alternativas que he tenido que limitarme a los que yo creo que realmente cuestionan la historicidad".

¹⁰ *Si-entonces* es una traducción de la construcción inglesa *if-then*, que expresa una condición ligada a una hipotética consecuencia falsa.

de haber sido admitido en la Academia de Bellas Artes de Viena puede que no se hubiese alistado en el ejército alemán, y que nunca hubiese alcanzado el poder, sino que es probable que permaneciese en Austria y, por tanto, su lugar al frente de Alemania podría haber sido ocupado por un gobernante peor o mejor.

Tal y como afirma Hellekson, las historias del nexo son de dos clases: las historias que narran viajes en el tiempo para el mantenimiento de la línea temporal y las historias de batalla. La primera incluye viajes en el tiempo y la vigilancia de este a través de una policía del tiempo, lo que hace que este tipo de historias puedan ligarse con la *cronocracia*, que implica que un individuo o un grupo de ellos controlan el tiempo y se sirven de ello en su propio beneficio. Un ejemplo de mantenimiento de la línea temporal se encuentra en la serie de TVE *El Ministerio del Tiempo* en la que el Reino de España posee un ministerio dedicado a vigilar el tiempo y a evitar cualquier variación en la historia del país. Asimismo, en el episodio trece de la segunda temporada aparece un ejemplo de cronocracia, al tomar Felipe II el control del ministerio, modificar la historia en favor del Imperio Español y asumir el control como gobernante en todas las épocas.¹¹

Por otra parte, las historias de batalla son aquellas que ocurren en torno a sucesos históricos de importancia y se centran en narrar el evento en cuestiones clave: la estrategia militar; los descubrimientos científicos y técnicos, muchas veces relacionados con la creación de armas; o en el conflicto en sí. Un ejemplo de este tipo de obra es *The Guns of the South* del estadounidense Harry Turtledove, en la que varias personas viajan a la época de la Guerra de Secesión de Estados Unidos para entregar armas modernas al bando Confederado en su lucha contra la Unión, lo que ocasiona la derrota de los estados del norte.

Karen Hellekson también afirma que las verdaderas historias alternativas son aquellas que suceden tras el punto de divergencia y causan mundos totalmente opuestos al real. Además, es habitual que este tipo de historias estén ambientadas en un presente falso contemporáneo al del autor y los lectores, lo que ayuda a generar cercanía con el público y otorga veracidad a la obra por incluir personas y espacios reconocidos en la realidad y cimentarse sobre una historia similar a la real antes del punto *Jonbar*. *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick es un ejemplo de este tipo de historias debido a que narra un presente alternativo al del autor basado en una victoria del Eje en la Segunda Guerra Mundial, lo que ocasiona prácticamente la dominación mundial del Tercer Reich y del Imperio de Japón.

En ocasiones, las verdaderas historias alternativas van más allá y no solamente cambian la historia, sino también las leyes naturales, es decir, que proponen un mundo basado en teorías no demostradas o ya desacreditadas. En estas obras pueden darse mundos basados en creencias como la Tierra plana, la Tierra hueca o el geocentrismo, lo que implica que en el texto estos conceptos son teorías científicas. Por ejemplo, la obra de Philip José Farmer *Sail on! Sail on!* (1952), en la que se propone una tierra plana en la que Colón intenta encontrar una ruta a China navegando por el borde del mundo.

¹¹ En este episodio Felipe II cambia sucesos como la derrota de la Armada Invencible o el resultado de otras guerras al ser consciente de lo que ocurre en el futuro, lo que lleva a que España no pierda sus posesiones territoriales por todo el mundo, a que se mantengan instituciones ya desaparecidas como la Inquisición o a que el propio Felipe II aparezca como una especie de ser inmortal que gobierna en todas las épocas hasta el presente.

Por último, Hellekson menciona las historias de mundos en los que existen múltiples realidades situadas en universos paralelos e interconectadas entre sí de una u otra manera. En este tipo de narraciones, los protagonistas son capaces de moverse entre los diferentes mundos, y en algunos casos, pueden recibir o enviar mensajes entre las realidades. Un ejemplo de este tipo de obras es *Lord Kalvan of Otherwhen* (1965) de Henry Beam Piper, donde un agente de policía del siglo XX se desplaza a una realidad paralela en la que aparece como gobernante.

Cabe destacar que en las últimas décadas el género de las ucronías ha crecido enormemente gracias a la creación de múltiples obras literarias que abordan estas cuestiones, así como a películas y series que han ampliado todavía más el alcance de las historias alternativas. Es relevante lo ocurrido en los últimos tiempos con los cómics y la cinematografía de Marvel, en los que es común encontrarse con historias de realidades alternativas o personajes que se desplazan entre ellas.

Además de las clasificaciones propuestas por Collins y Hellekson, Catherine Gallagher dice en su obra *Telling It Like It Wasn't* (2010: 1-47) que las historias alternativas tienen que cumplir cuatro condiciones. La primera es que la historia real debe servir de base sobre la que asentar la historia alternativa que se desarrollará tras el evento de divergencia. La segunda es que existen versiones de los personajes en cada una de las diferentes líneas temporales, por lo que cuestiones como el carácter o la personalidad estarían ligados a la evolución de cada una de las líneas. La tercera es que la ucronía se orienta hacia el futuro y muestra una serie de opciones simultáneas, es decir, que trata de enseñar cómo habría sido un futuro tras un evento de divergencia tras el que podrían haber ocurrido múltiples acontecimientos que habrían llevado a distintos desenlaces. Por ejemplo, si Napoleón hubiese decidido actuar de otra manera a como lo hizo, habría dado lugar a un amplio abanico de opciones de desarrollo de la historia que la ucronía debe tener en cuenta. La cuarta y última es que la ucronía muestra habitualmente características como la no linealidad en la trama, los personajes o el tiempo, la multiplicidad en cuanto a narradores y a personajes y además los hechos sucedidos tras el punto de divergencia son indeterminados al no poder ser comprobados.

Discusión

Pero ¿qué clase de ucronía es *El rey*? A partir de la clasificación de William Joseph Collins, *El rey* posee características de los mundos paralelos, al narrar una serie de acontecimientos históricos perfectamente reconocibles pero con la introducción de nuevos actores no existentes en la realidad original. Y también es en parte una ucronía plural, debido a que la introducción de elementos de la leyenda artúrica, especialmente los valores éticos y morales de los personajes y sus visiones del mundo, mediante la comparación con los existentes en la realidad, dan pie a la reflexión sobre diversas cuestiones de gran calado, como por ejemplo la guerra, la política o los derechos de los trabajadores.

Por otra parte, teniendo en cuenta la clasificación de Karen Hellekson, *El rey* puede considerarse dentro de una y otra categoría dependiendo del punto de vista desde el que se ve la obra. Puede ser una historia del nexo sobre una batalla si se entiende que se introducen en la Segunda Guerra Mundial elementos bélicos propios de la Edad Media,

aunque no se aprecia en la obra si esto influye en el resultado del conflicto. También puede ser una verdadera historia alternativa si se toma la leyenda artúrica por cierta y el punto Jonbar se sitúa en un pasado remoto en el que el rey Arturo y su corte no mueren, manteniéndose con vida al menos hasta el momento de los hechos. Pero, además podría considerarse como una historia de mundo paralelo en el que no hay un punto de ruptura con la realidad, sino que es una realidad en sí misma, y, por lo tanto, puede tener otras leyes que permitan que el rey Arturo se mantenga con vida a pesar del paso de los siglos.

Sin embargo, entre todas estas opciones, la que mejor se ajusta a la obra es la de mundo paralelo propuesta por Hellekson, ya que en *El rey* se carece de información para explicar la larga vida de los personajes o su posible viaje en el tiempo, y tampoco se conoce un punto de ruptura. Por lo tanto, el mundo paralelo es lo que mejor encaja en base a los datos aportados en el texto, un mundo paralelo que constituye una parodia¹² del nuestro y cuya característica diferenciadora es la traslación del mito artúrico a la época de la Segunda Guerra Mundial.

La mitología posee gran relevancia tanto en la obra como en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, debido a que los nazis y los británicos movilizan todo tipo de leyendas y mitos. Por una parte, la Alemania nazi moviliza varias mitologías, especialmente la germánica, la griega y la antigua mitología solar de Irán y Mesopotamia, y extraen de todas ellas diferentes mitos o conceptos sobre la creación del mundo, sobre los dioses, los héroes o diferentes símbolos, como la esvástica, la rueda solar o las runas. Además, mediante el aparato propagandístico del régimen, los nazis crean mitos propios que ayudan a sostener las ideas del nazismo, como el uso de la tetralogía de ópera *El anillo del nibelungo* de Wagner para comparar a los judíos con estos seres codiciosos y destacar la superioridad de los alemanes. Mediante la propaganda, también se vincula a Alemania, al NSDAP y a su líder como herederos de todas estas mitologías, logrando el efecto de que el gobierno de Hitler sea percibido como un designio divino.

Por su parte, los británicos recurren a mitos sobre el origen legendario de las islas británicas y de Bretaña. En *El rey*, el mito artúrico se utiliza para representar a un líder sabio y justo, rodeado de nobles y valientes caballeros, lo que en el contexto de la Segunda Guerra Mundial se podría trasladar al liderazgo de Winston Churchill y al desempeño de las Fuerzas Armadas Británicas en la batalla, y siendo Mordred una alegoría de los traidores que buscaban la paz con los nazis o incluso una representación del propio Adolf Hitler.

La traslación del mito artúrico en *El rey* se produce mediante tres vías. La primera de ellas es la aparición de los personajes de la leyenda¹³: el rey Arturo, Ginebra, Lanzarote, sir Keu, etc. La segunda es a través de los valores éticos y morales de los propios personajes, que se contraponen con los del siglo XX: ideas diferentes sobre la guerra, el honor, las relaciones de pareja o el gobierno, entre otras. La tercera se da a través de la aparición de algunas escenas que son referencia de otras que aparecen en

¹² La parodia en *El rey* se basa en la oposición de valores propios del mundo caballeresco y del feudalismo con los existentes en el siglo XX, lo que combinado con el humor de la obra da lugar a situaciones tan surrealistas como que el rey Arturo aplique tácticas de engaño político propias del mundo moderno o que el romance entre Ginebra y Lanzarote sea transmitido por radio al más puro estilo de la prensa rosa, convirtiéndose en tema de conversación en todo el reino.

¹³ La figura del rey Arturo y sus caballeros posee una base histórica real, pero ha sido mitificada al igual que ha ocurrido con personajes como Rodrigo Díaz de Vivar, más conocido como el Cid, quien está basado en una persona que existió realmente, pero cuyas acciones y cualidades han sido mitificadas.

versiones anteriores del mito, como en la que Lanzarote aparece durmiendo bajo un manzano¹⁴ (Barthelme, 1996: 189-191), escena que se encuentra originalmente en los capítulos II y III del libro VI de *La muerte de Arturo* (1485)¹⁵ de Sir Thomas Malory, y que se repite en otras versiones del mito como en la de T. H. White (1958) o en la de John Steinbeck (1976).

El anacronismo fruto de la mezcla entre personajes medievales y tiempo histórico moderno, ocasiona una serie de situaciones que muestran las diferencias entre la sociedad feudal del rey Arturo y el Reino Unido de la Segunda Guerra Mundial, tanto en valores, como en política, movimientos sociales, derechos laborales o en la forma de hacer la guerra. Un ejemplo de ello es una de las escenas de *El rey* en la que se ve cómo Arturo trata de solucionar un conflicto sindical con los obreros del ferrocarril mediante métodos de la política moderna (Barthelme, 1996: 32):

—Tenemos un telegrama de la reina. Algo referente a una locomotora soldada a las vías por el sindicato de ferrocarriles.

—Sí, sí, sí —dice Arturo—. ¿Quién es el líder de los ferroviarios ahora? Supongo que quieren más dinero.

—Como los trabajadores de los astilleros. Hay un polaco que ha estado hablando en nombre de los dos grupos. No me acuerdo de cómo se llama.

—Dadles un poco más de dinero —dice Arturo—, y subid proporcionalmente el impuesto sobre la pinta de cerveza.

Este diálogo muestra cómo Arturo calma la huelga de ferroviarios mediante subidas salariales, mientras que al mismo tiempo aumenta los impuestos para compensar el gasto, algo que se aleja bastante de lo que podría haber ocurrido en la Edad Media. Según se dice en el texto, el sueldo de los trabajadores aumenta, pero también lo hace el coste de vida, por lo que la situación de los trabajadores no mejora, lo que puede interpretarse como una crítica a la clase política, al entender que las medidas de los políticos, por buenas que parezcan, tienen un coste que tienden a pagar sus mismos beneficiarios, por lo que este tipo de soluciones no son más que palabras bonitas y mucha labia por parte de los dirigentes.¹⁶

Estos anacronismos también se hacen patentes en otros momentos de la obra, como por ejemplo en el siguiente, en el que se contraponen la forma de hacer la guerra de la Edad Media con la del siglo XX (Barthelme, 1996: 33):

¹⁴ En el artículo “Donald Barthelme’s *The King*: The Manifold Guises of (an) American(s) Memory”, Aurélie Delevallée afirma que esta escena, además de ser un eco de la que aparece en *La muerte de Arturo* de Malory, puede interpretarse como un guiño al último discurso de Puck en *Sueño de una noche de verano*. También se menciona que el autor Tracy Daugherty habla de la posibilidad de que la escena sea una referencia a *El poeta asesinado* de Apollinaire, que termina con una elegía para un héroe bajo un árbol; y que el crítico Ralph Patrick afirma que es posible que Lanzarote bajo el manzano se relacione con una popular canción de la Segunda Guerra Mundial llamada *Don’t Sit Under The Apple Tree (with Anyone Else But Me)* de The Andrew Sisters.

¹⁵ Titulado en su primera edición como *Le morte Darthur*. En las ediciones posteriores es común que la obra aparezca con títulos como *Le morte d’Arthur* o *The death of Arthur*.

¹⁶ En su conjunto esto supone un cambio de paradigma en el sistema de poder propio del rey Arturo. Desde la sociedad feudal, con un sistema basado en la lealtad o el miedo hacia el señor se pasa al propio de una sociedad democrática, en el que cuestiones como la ignorancia de las masas o la retórica y carisma de los dirigentes resulta especialmente relevante para el ejercicio del poder.

—Podríamos bombardear Milán. Un ataque preventivo. Para hacerles reflexionar sobre lo que puede suceder. Sobre lo que puede suceder en el último momento.

—Nunca le he cogido el gusto al bombardeo de poblaciones civiles —dice el rey— Parece una violación del contrato social. Se supone que nosotros hemos de combatir y ellos han de pagarnos por hacerlo.

Aquí, Arturo alude a la existencia del contrato social para rechazar el bombardeo de una población civil. La idea de contrato social, a pesar de poseer antecedentes en la Antigua Grecia, no comienza a desarrollarse hasta el siglo XVII con Thomas Hobbes y John Locke, y con Jean-Jacques Rousseau en el XVIII. Por tanto, es probable que sea un juego de palabras entre el contrato social existente en el siglo XX y la situación de vasallaje de la Edad Media, por lo que Arturo expresa en estas palabras la mentalidad de un señor feudal, es decir, la idea de que el señor debe proteger a sus vasallos a cambio de mantener la relación de vasallaje.

También puede verse reflejada en el texto la opinión de algunos personajes de las leyendas artúricas sobre la guerra moderna. En los siguientes fragmentos se muestra la visión de Ginebra sobre la misma (Barthelme, 1996: 25 y 68-69):

—De todas las guerras en las que hemos participado, no es ésta precisamente mi favorita —dice Ginebra—. Hay demasiados intereses enfrentados. Nada está claro. Excepto que nosotros estamos del lado de Dios, por supuesto. Lo que siempre he admirado de Arturo es que se las apaña para estar en el lado del bien. Pero ¡por Dios, qué suspense! En el pasado, los hombres salían, se aporreaban la cabeza durante un día y medio, y ya estaba. Ahora tenemos embajadores acá y acullá, acuerdos secretos con codicilos aún más secretos, traiciones, cambios de bando, puñaladas traperas...

—El bombardeo ha sido terrorífico —dice él—; hace poco pasé por Londres: hay incendios por todas partes. Están enviando más de quinientos o seiscientos aviones de golpe. Teniendo todo en cuenta, la gente se lo está tomando bastante bien.

—Pero ¿no los bombardeamos nosotros también? —pregunta Ginebra.

—Sí —dice el Caballero Negro—, estamos utilizando Wellingtons, Hampdens y Halifaxs contra sus ciudades. Pero las pérdidas son elevadas. Alrededor del seis o el siete por ciento en cada incursión. Lo que está muy cerca de lo inaceptable.

—¿Qué es inaceptable?

—Nunca se explícita qué es inaceptable —dice el Caballero Marrón—. Depende, sabéis, de la situación. La situación puede requerir que un día se declare que lo que es aceptable es más importante, ¿me seguís?, que lo que había sido previamente inaceptable. Una trampa en la que no se quiere caer. Por esa razón utilizamos la fórmula «muy cerca de lo inaceptable».

—Un modo espantoso de hacer la guerra —comenta Ginebra—; prefiero sin duda el viejo estilo.

Mediante estos fragmentos, se puede apreciar la visión de Ginebra acerca de la guerra y la forma de hacerla. Comenta que, en la Edad Media, las contiendas tenían una duración breve, de apenas unos días, mientras que en el siglo XX se mantienen durante años. En su época los hombres salían a luchar durante un periodo corto de tiempo y una vez terminada la batalla regresaban a casa, pero en la Segunda Guerra Mundial los frentes

son mucho más estáticos, lo que dificulta los avances militares y aumenta la duración del conflicto. Además, en su charla con el Caballero Marrón se alude a una cuestión ética: ¿cuántas bajas y cuánta destrucción es aceptable para seguir luchando?

En esta misma línea, cabe destacar la visión que se muestra en la obra sobre el Santo Grial como la bomba atómica. Para muchos esta arma permitiría alcanzar la paz debido a que la devastación que provocaría sería pedagógica para los ciudadanos de la nación atacada, pues tal y como se plantea en la conversación entre Ginebra y el Caballero Marrón, los daños producidos por una explosión atómica llevaría a los ciudadanos bombardeados a plantearse si tanta destrucción aceptable o es mejor rendirse. En cambio, el rey Arturo ve la bomba atómica como algo monstruoso, como un falso Grial, por lo que se niega a desarrollar y utilizar un arma semejante al ir contra los principios caballerescos. Los valores que muestra Arturo con respecto a la creación y uso de armamento atómico son un ejemplo claro de lo que se espera en un caballero de la Edad Media.

Sin embargo, el paradigma de la guerra en el siglo XX no es el mismo y, por tanto, los valores de los soldados tampoco son iguales. En primer lugar, los combatientes modernos no siempre son profesionales ya que en caso de conflicto armado muchos ciudadanos provenientes de la sociedad civil son reclutados y enviados a luchar. En segundo lugar, no siempre se rigen por valores como el honor, la nobleza o la lealtad, sino que muchos de ellos luchan sencillamente por cuestiones como la propia supervivencia, el cobro de un salario como soldado u odio hacia sus enemigos. Por último, debido a los cambios de estrategias en la guerra y al desarrollo armamentístico propio del mundo moderno, es habitual que el conflicto se extienda a la retaguardia del frente de guerra mediante el bombardeo de poblaciones, lo que lleva a que los ciudadanos lleguen al punto de aceptar cualquier solución, la bomba atómica en este caso, para acabar con el conflicto.

Además, en la obra también se hace una parodia de la prensa rosa, a través del personaje llamado Haw-Haw, quien además de utilizar los medios para publicitar los éxitos del Tercer Reich se muestra como un periodista del corazón al comentar en la radio la relación de Ginebra y Lanzarote (Barthelme, 1996: 24-25):

—Según mis espías, Arturo el rey ilegítimo y herético, languidece mientras tanto en Dover. Llamativamente solo. Sin Ginebra. Creo, queridos compatriotas, que podemos preguntarnos qué puede significar.

—Ésta debe de ser la parte que os dedican a vos, señora.

—Eso creo.

—¿Y dónde está Lanzarote? ¿Dónde en realidad? Pues donde está Ginebra —dice Haw-Haw—. Olvidado de la guerra. El yelmo y la cota de malla dejados a un lado, colgados del pilar de la cama.

[...]

—¿Cómo lo sabe?

—Pero las mujeres a menudo viven en la confusión —prosigue Haw-Haw—. Además, está envejeciendo. Con frecuencia, cuando las mujeres envejecen se vuelven un poco imprudentes.

—No lo bastante —dice Ginebra, mientras termina con la manzana.

—Es un bocazas obsceno, eso es lo que es.

—Pero ¿acaso quieren los contribuyentes una reina que se pasa el día bebiendo ginebra

de endrinas mientras se entretiene con uno de los principales consejeros del rey? Yo creo que no.

En este fragmento, Haw-Haw expone en la radio la relación que mantienen Ginebra y Lanzarote, chismorreos que rápidamente se extiende por todo el reino. Haw-Haw tiene varios objetivos al filtrar esta información: lograr que el apoyo del pueblo hacia la monarquía disminuya al mostrar a Arturo y a Ginebra como una pareja disfuncional; hacer descender la moral de las tropas británicas, a través del escarnio público del rey Arturo e intentar provocar un conflicto interno en la nación que enfrente al monarca con Lanzarote.¹⁷ Sin embargo, a lo largo del relato el adulterio no va más allá de ser un chismorreos y ni siquiera el propio Arturo le otorga demasiada importancia al asunto, más allá de un comentario en el que afirma que ama a Ginebra, que lleva doce años sin yacer con ella por considerarla demasiado vieja y que es consciente de la relación entre su esposa y el caballero (Barthelme, 1996: 31).

Como se ha visto, los personajes artúricos son los que permiten que la obra pueda realizar una parodia de la sociedad real, al ser los que encarnan los valores éticos y morales que se contraponen con los del siglo XX y que lleva a que estos se planteen las situaciones modernas desde sus visiones de caballeros y damas de la Edad Media, otorgando especial relevancia a cuestiones como el honor o la lealtad, y logrando que los lectores reflexionen sobre su realidad gracias a ello.

Conclusión

En base a los fundamentos teóricos de la ucronía, *El rey* puede considerarse como una obra de este género debido a que posee características propias de las historias de mundos paralelos: una base de sucesos real al narrar acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y al aparecer personas de gran relevancia histórica, como Winston Churchill; la narración de los hechos agregando elementos que diferencian el mundo propuesto en la obra del real, en este caso a través de los personajes de las leyendas artúricas y sus modos de pensar y actuar; y la indeterminación en el resultado del hecho histórico, es decir, la inclusión del rey Arturo y su corte pueden llevar a que la historia cambie o no, y como en *El rey* no se llega a mostrar el desenlace del conflicto, no se puede demostrar si el resultado es el mismo en la realidad y en la obra.

El mundo dibujado en la obra de Barthelme constituye una versión paródica del nuestro. Utiliza lugares y sucesos históricos de la Segunda Guerra Mundial fácilmente reconocibles, lo que logra un acercamiento a los lectores al narrar acontecimientos que pueden identificarse como reales o incluso cercanos para algunos de ellos. Además, el choque producido entre los valores modernos y medievales permite iniciar una reflexión filosófica sobre cuestiones diversas como la guerra y lo que es aceptable o no en ella, los engaños de la política, los derechos de los trabajadores o la moralidad de las relaciones

¹⁷ En la leyenda, Arturo condena a Ginebra a la hoguera y expulsa del reino a Lanzarote tras enterarse del adulterio, aunque finalmente Lanzarote logra salvar a Ginebra de la muerte.

extramatrimoniales y el derecho a la privacidad, descrito aquí a través de Ginebra y Lanzarote y de la filtración de su relación a lo que se podría considerar como prensa del corazón.

Por todo ello, *El rey* pretende situar al lector ante un espejo, al ofrecer un relato que resulta verosímil por incluir elementos históricos, pero que, al mismo tiempo, supone una parodia del ser humano a través de los personajes del mito del rey Arturo. La obra pone de manifiesto la dualidad del comportamiento humano al mostrar las mayores miserias del ser humano, pero también algunos actos de gran nobleza, lo que funciona como una parodia del mundo y da lugar a que el lector reflexione sobre su realidad.

Referencias bibliográficas

- ARJONA, Daniel. (2016a). Ucronías de la modernidad: ¿y si la Armada Invencible hubiera conquistado Inglaterra? *El Confidencial* [en línea]. https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-08-09/otro-pasado-es-posible-ii-armada-invencible-ingles_1243235/
- ARJONA, Daniel. (2016b). Ucronías ibéricas: Pasionaria, presidenta, ¿y si los «rojos» hubieran ganado la Guerra Civil? *El Confidencial* [en línea]. https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-08-23/otro-pasado-es-posible-ucronias-pasionaria-guerra-civil_1249685/
- BARTHELME, Donald. (1967). *Snow White*. Nueva York: Atheneum Books.
- BARTHELME, Donald. (1975). *The Dead Father*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- BARTHELME, Donald. (1996 [1990]). *El rey*. Trad. CAMPOS, Vicente. Barcelona: Círculo de lectores.
- CLAEYS, Gregory. (2010). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLLINS, William Joseph. (1990). *Paths Not Taken: The Development, Structure, and Aesthetics of the Alternative History* [Tesis Doctoral]. Universidad de California–Davis.
- DELEVALLÉE, Aurélie. (2017). Donald Barthelme's *The King*: The Manifold Guises of (an) American(s) Memory. *Les Cahiers de Framespa* [en línea], 24. DOI: 10.4000/framespa.4340
- DÍAZ-PLAJA, Fernando. (1977 [1976]). *El desfile de la victoria*. Barcelona: Argos Vergara.
- DISRAELI, Benjamin. (1883). *The Wondrous Tale of Alroy*. Londres: Saunders and Otley.
- FABRA, Nilo María. (1883). Cuatro siglos de buen gobierno (novela de la Edad Moderna). *La Ilustración Española e Iberoamericana*, (44), pp. 311-314.
- FARMER, Philip José. (1984 [1952]). *The Classic Philip Jose Farmer 1952 – 1964*. London: Crown Publishers, pp. 1-11.
- FOURIER, Charles. (1974 [1808]). *Teoría de los cuatro movimientos*. Francisco Monge (tr.). Barcelona: Barral Editores.
- FOURIER, Charles. (1995 [1833]). *El nuevo mundo industrial y societario*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GALLAGHER, Catherine. (2010). *Telling It Like It Wasn't. The Counterfactual Imagination in History and Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

- GARCÍA BILBAO, Pedro A.; & SÁNCHEZ REYES, Javier. (2004 [1999]). *Fuego sobre San Juan*. España: Silente.
- GEOFFROY, Louis. (1836). *Napoléon et la conquête du monde. 1812 à 1832. Histoire de la monarchie universelle*. París: H.-L. Delloye.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. (1812). *Schneewittchen [Blancanieves]*. Alemania: Kinder-und Hausmärchen.
- HELLEKSON, Karen. (2001). *The Alternate History. Refiguring Historical Time*. Kent: Kent State University Press.
- HOLFORD, Castello. (2018 [1895]). *Aristopia: A Romance-History of the New World*. Yakarta: FB&C Limited.
- HUTCHEON, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- K. DICK, Philip. (1962). *The Man in the High Castle*. Nueva York: Putnam.
- LEVITAS, Ruth. (2013). *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- LORENZ, Edward. (29/12/1972). *Conferencia de Edward Lorenz del 29 de diciembre de 1972 en el Massachusetts Institute of Technology (MIT)*. Cambridge, Estados Unidos.
- MALORY, Thomas. (1985 [1485]). *La muerte de Arturo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- MÁRQUEZ ROMERO, Elena. (2022). *Presencia y uso de la mitología en el régimen nazi [Trabajo de Fin de Grado]*. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/136564>
- Mc CAFFERY, Larry. (1993). An Interview with David Foster Wallace. *The Review of Contemporary Fiction*. Vol. 13.2.
- MERCIER, Louis-Sébastien. (1771). *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*. Londres.
- MITCHELL, Margaret. (1936). *Gone with the Wind*. Nueva York: Macmillan Publishers.
- MORERA, Isabel. (1997). Historia y leyenda del Rey Arturo y los caballeros de la tabla redonda. *Puertas a la lectura*, (3), pp. 27-30. Universidad de Extremadura. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5983968>
- MORO, Tomás. (2011 [1516]). *Utopía*. Pedro Voltes (ed.). España: Austral.
- MURCIA CARBONELL, Alberto. (2008). La ucronía intencional como relato moral. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. (1), pp. 689-704. Madrid, España: Universidad Carlos III. http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8771/1/ucronia_murcia_LITERATURA_2008.pdf
- OWEN, Robert. (1813). *A New View of Society: Or, Essays on the Principle of the Formation of the Human Character, and the Application of the Principle to Practice*. Londres: Cadell and Davies.
- PIGNOTTI, Lorenzo. (1813-14). *Storia della Toscana hasta el principado*. Pisa: Didot.
- PIPER, Henry Beam. (1965). *Lord Kalvan of Otherwhen*. Londres: Ace Books.
- REBEIN, Robert. (2009). *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. Kentucky: University of Kentucky Press.
- RENOUVIER, Charles. (2019 [1876]). *Ucronía: Utopía en la historia*. José Carlos Ferrera Cuesta (tr.). Madrid: Ediciones Akal.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1762). *Contrato social*. Madrid: Espasa Calpe.


- ROUVROY DE SAINT SIMON, Claude Henri de. (1950 [1802]). *Cartas de un habitante de Ginebra a sus contemporáneos*. En *Los utopistas*. Alfredo Cepeda (Ed.). Buenos Aires: Hemisferio.
- ROUVROY DE SAINT SIMON, Claude Henri de. (1985 [1824]). *Catecismo político de los industriales*. Madrid: Hispamérica.
- ROUVROY DE SAINT SIMON, Claude Henri de. (2004 [1825]). *Nuevo cristianismo*. Buenos Aires: Biblos.
- SARASÚA GUTIÉRREZ, Alexia. (2021). *Alternate History and the Normalization of the Traumatic Past in Philip K. Dick's The Man in the High Castle, Len Deighton's SS-GB and Their Television Adaptations* [Trabajo de Fin de Máster]. Facultad de Filología UNED, Máster en Estudios Literarios y Culturales Ingleses y su Proyección Social. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:master-Filologia-ELyClyPS-Asarasua/SARASUA_GUTIERREZ__Alexia_TFM.pdf
- SARGENT, Lyman. (2010). *Utopianism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- SQUIRE, Sir John Collings. (1931). *If It Had Happened Otherwise*. London: Longmans, Green.
- STEINBECK, John. (1999 [1976]). *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. Barcelona: Planeta DeAgostini
- TURTLEDOVE, Harry. (1992). *The Guns of the South. A Novel of the Civil War*. New York: Ballantine Books.
- TURTLEDOVE, Harry. (2005 [2002]). *Britania conquistada*. Granada: AJEC.
- WILLIAMSON, Jack. (1952). *The Legion of Time*. Reading (Pennsylvania): Fantasy Press.
- WHITE, Terence Hanbury. (1996 [1958]). *The Once and Future King*. New York: Ace Books.

“PEACE FOR OUR TIME”: A UCHRONIAN APPROACH TO BRITISH FASCISM IN JO WALTON’S *FARTHING*

“PEACE FOR OUR TIME”: UNA APROXIMACIÓN UCRÓNICA AL FASCISMO BRITÁNICO EN *FARTHING*, DE JO WALTON

JUAN F. ELICES AGUDO
Universidad de Alcalá

juan.elices@uah.es

 0000-0003-1193-010X

Recibido: 13/01/2023

Aceptado: 11/04/2023

Abstracts

This paper draws on a uchronian framework to analyse Jo Walton’s *Farthing* (2006) as a suitable example of a counterfactual Britain in the aftermath of an effective peace agreement with Nazi Germany. The following pages will attempt to intertwine the purely historical comment on the intricacies that underlay the rise of fascism in the country with the allohistorical turns that ignite the plot of the novel and its point of divergence, which brings about the appointment of a fascist militant as Prime Minister and the subsequent outburst of a violent antisemitic wave. The study of this novel will be informed by a wide array of critics and historians like Amy Ramson, Karen Hellekson, Richard Thurlow or Nigel Copsey, among others, whose work contributes to tracing significant parallelisms between the historical outcome and the uchronian alternatives Walton explores in her work.

Key words: Uchronia, Counterfactuals, Fascism, Antisemitism, Peace.

Resumen

Este artículo parte de un marco ucrónico para analizar *Farthing* (2006) de Jo Walton, una obra que se centra en una Gran Bretaña alohistórica en los años posteriores a la firma de un tratado de paz con la Alemania nazi. Este estudio tratará de fusionar el discurso histórico de un periodo que es testigo del surgimiento del fascismo en el país con la propuesta ucrónica que plantea la novela y que trae como consecuencia el nombramiento de un militante fascista como primer ministro y el estallido de una violenta corriente antisemita. El análisis de esta novela parte de las teorías de críticos e historiadores como Amy Ramson, Karen Hellekson, Richard Thurlow o Nigel Copsey, entre otros, cuyos trabajos contribuyen a trazar interesantes paralelismos entre la historia que conocemos y el mundo contrafáctico que recrea Walton en su novela.

Palabras clave: Ucronía, contrafácticos, fascismo, antisemitismo, paz.

Introduction

The course of history and why it has taken certain paths, is still the source of an intense and, quite frequently, unresolved debate. The understanding of our past and the attempts to shed light on the events that have transformed and even challenged the socio-economic, religious and geo-political foundations of humankind have been endless. History as a discipline has traditionally remained an uncontested record of verifiable facts, which have been usually surrounded by an aura of undisputed truthfulness. With the emergence of postmodernism and more revisionist views on historiography, this sense of reliability gave way to theoretical debates that approach history as an entity, which, like literature, can also be exposed to subjective judgements. These conceptualizations have led to the consolidation of narratives like the historical or biographical novel, which seek to explore roads not taken, alternative scenarios that seek to elucidate what might have happened if certain historical episodes had turned out differently.

It is in this context that uchronia finds a space in which a wide array of authors and even traditional historians like Niall Ferguson or Robert Cowley have engaged in debates that gravitate around counterfactualism and its most disquieting question: “What if...?” Usually hidden behind an ambiguous critical and terminological *mélange*, alternate history has been traditionally acknowledged as part of science fiction, although recent studies have granted this literary expression a more independent status. It is our contention throughout the present study to defend the autonomy of uchronia as a subgenre, guided by its own takes on the historical accounts that have come down to us. Human beings have been fascinated by those discussions which revolve around situations that never took place, but which could have turned the course of history upside down. What would have happened if the South had won the American Civil War, what if the Third Reich had prevailed after WWII or what could have changed in Britain had the Spanish Armada occupied the country, are just some of the themes that writers have more frequently tackled in their allohistorical narratives.¹ In this respect, Nazism and the impact of its totalitarian and antisemitic ideology are probably the issues that have found a more recurrent response in the context of uchronian fiction. The list of authors and works that have reimagined a world dominated by Hitler is long and prominent. From global bestsellers like Phillip K. Dick’s *The Man in the High Castle* (1962), Len Deighton’s *SS-GB* (1978) or Robert Harris’ *Fatherland* (1992), to less known theatrical pieces as Noël Coward’s *Peace in our Time* (1946), this issue is still the object of a fruitful scholarly debate and very interesting discussions in other less academic circles.

Bearing all this in mind, the present paper draws on a uchronian framework to analyse Jo Walton’s *Farthing* (2006) as an example of a counterfactual Britain in the aftermath of an effective peace agreement with Nazi Germany. It is important to note that Walton’s novel does not engage in the same debates as Harris’ *Fatherland* or Deighton’s *SS-GB*, which focus on worlds where the Nazis have won the Second World War, but on

1 Among the most outstanding uchronias, we could mention the classical *Bring the Jubilee* (1953) by Ward Moore, *Pavane* (1968) by Keith Roberts, Kingsley Amis’ *The Alteration* (1976), or the most recent *Lion’s Blood* (2002) and *Zulu Heart* (2003) by Steven Barnes, Phillip Roth’s *The Plot against America* (2005) and Colson Whitehead’s *The Underground Railroad* (2016).

the post-war years and on how fascism gradually takes over the British political scene. The following pages will argue that a uchronian reading of this novel and the allohistorical turns that ignite its plot can help ponder over the story's thematic cornerstones, which are key to understand the narrative dimension of Walton's work and the complex reality of the time. The first section will look at the years preceding the outbreak of the Second World War and the diplomatic manoeuvres that ended up, first, with an Anglo-German naval agreement in 1935 and, secondly, with the (in)famous "Peace for our Time" signed by Prime Minister Neville Chamberlain and the German *führer* Adolf Hitler in 1938. This general background, which will provide the necessary contextualization to decipher the so-called "Peace with Honour" in *Farthing*, is crucial to reflect upon how antisemitism permeated the entire British society and the ways Walton seems to anticipate the re-emergence of a profoundly extremist and radical discourse in the years that preceded the Brexit referendum in 2016.

The relationship between historiography and uchronia has been marked by a deep academic distrust. The voices that have vehemently rejected the validity of counterfactualism have been numerous. In *The Poverty of Theory and other Essays* (1978), E.P. Thompson argues that everything that escapes the confines of standard history is not worth taking into consideration.² Others like E.H. Carr (1961: 126) have also discredited uchronia's potential, arguing that history is "by and large, a record of what people did, not of what they failed to do". In this vein, Karen Hellekson (2000: 249) alludes to Hayden White when he states that: "[...] historians write history not as disinterested outsiders but as interested parties who structure their narratives in order to make a particular point. History can therefore be read tropologically [...] White blurs the boundaries between fiction and history, creative writer and historian".³ In spite of the aforementioned negative opinions about uchronia and its lack of solid pillars, there are also scholars who defend the research and fictional possibilities that this sub-genre can open, as Robert Cowley (2001: xii), for instance, points out: "Much as we like to think otherwise, outcomes are no more certain in history than they are in our own lives. If nothing else, the diverging tracks in the undergrowth of history celebrate the infinity of human options. The roads not taken belong on the map".

Cowley, as well as Hellekson (2000: 254-255) or Hardesty (2003: 81), question the view that there is just one immutable, linear history. As a matter of fact, our standpoint is that this assumption stimulated the birth and growth of uchronia, which is sustained on the idea that deviations in the course of history could have been possible. On many occasions, these allohistorical contexts lead individuals to think that it would have taken a great deal of complex nuances to become real. However, uchronian narratives demonstrate that the course of history could have diverted very easily if minor, even uneventful details, had taken place. As an example, the Battle of Britain,

2 As a matter of fact, Thompson (1978: 108) refers to uchronian fiction in more explicit terms: "[...] the counterfactual fictions; the econometric and cleometric groovers –all of these theories hobble along programmed routes from one static category to the next. And all of them are *Geschichtenscheissenschlopf*, unhistorical shit".

3 To this, Cowley (2002: xv) adds: "One of the problems about history is that people take it too seriously [...] We are left with the impression that history is inevitable, that what happened could not have happened any other way".

which the allied forces celebrated as an act of heroic resistance against the *Luftwaffe*, should have been the confirmation of the military superiority of the German Air Forces, the subsequent invasion of Britain and, with that, the defeat of the most recognisable stronghold against the Nazi occupation. As Charles Messenger (2002: 80) describes in his more than plausible counterfactual reconstruction of this WWII milestone, only the gross logistic and operational errors of Hermann Göring can explain why the RAF managed to withstand the German attack.

These preliminary disquisitions help not only to conceptualize uchronia but also to identify some of its major themes. Even though it might seem simple to figure out its main traits, the definition of uchronia has been caught in a certain critical disarray, as there are still significant disparities on how this type of speculative fiction should be addressed. From “alternate/alternative history” to “counterfactual, allohistorical” or “uchronian” narratives, the scholarship produced on this field does not seem to agree on a consensual way to systematise a consistent terminological apparatus.⁴ What is more commonly accepted is the purpose of uchronia and the goals that literary authors set to achieve in writing these stories. Uchronias revolve around events that trigger a drastic shift in the historical timeline that is known to us. Their central element is the so-called “point of divergence”, that is, the moment in which the story swerves into the alternative worlds that could have been and which could have had an impact in our present. As Amy Ransom (2003: 64) suggests: “The principle of all uchronias is the same: it consists of proposing a fictional world which refers neither to the future nor to the past, strictly speaking, but rather to a History that would have taken a different course than that which took in reality”.

It is important to note that uchronias are not framed exclusively in the past, although some of the most acclaimed trace curiously back to Medieval and Renaissance times or to the first half of the 20th century. Gavriel Rosenfeld (2002: 94) argues that allohistorical narratives usually look at those incidents that have generated more heated discussions or events that are still controversial, due to political reasons. These narratives attempt to tackle all those uncomfortable questions that history has disregarded because, as Carr stated, the past is already over, therefore, there is nothing that can possibly alter it. Novels like Stephen King’s *22/11/63* (2011), in which the protagonist travels back in time to save the life of President Kennedy in Dallas, engage in debates that have been considered inconvenient in more traditional historical contexts. This does not mean that uchronia feeds on conspiracy theories, it rather problematises on discussions that are still alive or simply satisfies the curiosity of readers who need to go beyond the limits of the accepted truth. Sometimes, however, the line that separates pure conjecture and real facts is extremely thin and porous, as we will evince in the analysis of *Farthing’s* uchronian undertones.

4 In one of the leading Internet sources on uchronia (*Uchronia*), Robert Schmunk (2022) ponders over these theoretical difficulties and suggests, that they should not impede to identify what is common to these literary works in thematic, formal or stylistic terms, that is, their point of divergence, the occasional time travels of their protagonists and a more than frequent challenge of unquestioned historical assumptions.

The backdrop of Anglo-German pre-war negotiations

Before delving into the allohistorical dimension of *Farthing*, it is necessary to briefly contextualise the novel. Walton launches the action in 1949, some years after Britain and Germany signed a peace agreement devised by James Thirkie, a member of the so-called “Farthing Set”. Suddenly, the foundations of this group of pro-fascist sympathisers and antisemites, who epitomise the most conservative and elitist side of the British society, are shaken when Thirkie, who everyone in this circle sees as the next Prime Minister, is found dead in the country house where they are spending some days: “They managed to murder Sir James Thirkie, architect of the Peace with Honour, perhaps the best man in England, and one of my greatest friends. They killed him in his bed and attached a Jewish star to his chest as a calling card. But they could not subdue the Farthing Set, or frighten us, or keep us from power” (Walton, 2006: 482). From this moment onwards, the police investigation that ensues the crime, led by Inspector Carmichael, turns out to be the point that discloses the turbulent circumstances of an extremely unpredictable period in the history of the country. Walton bases the counterfactual dimension of her novel on various episodes that could have changed the course of the 20th century and reshapes them to dig into their potential consequences. To understand the motivation of her novel, we need to look at how history evolved from the end of WWI and the geopolitical transformation it brought about. At a more local level, Britain went through a period of political uncertainty and a deep economic crisis, marked by a series of strikes in crucial industrial sectors such as coal mining. The impact of the war, the unbearable number of deaths and casualties and the need to hold on to a more hopeful future opened the gate of populism and the emergence of a fascist discourse that endangered the foundations of one of the oldest European democracies. The growth of strongly xenophobic, dictatorial, and nationalist voices disseminated all around the continent, yet it was in Britain that the political class became even more concerned about the outbreak of new hostilities in the coming times.

In the years from 1918 to 1939, the development of totalitarianism certified the fiasco of diplomacy and the realisation that a new world war was impending and almost inevitable. In this context, Britain tried to work out all kinds of alternatives to avoid this scenario, even though that meant to negotiate with Nazi Germany and its *führer*.⁵ Among the various attempts to reach an *entente* between the two nations, there are two that are significant, both to understand the difficulties to preserve a stable international power dynamics in the inter-war period and to figure out Walton’s intention within *Farthing’s* uchronian framework. Despite the fierce military rivalry, Hitler always looked at Britain as a potential ally, mainly because he believed that both countries shared a common racial ancestry.⁶ Britain, on the other hand, believed that a fluent relationship with the Reich meant to comply “with the expansionary fascist powers if she was to preserve

5 In this vein, Hale Hines III (1978: 480) argues that: “Confronted by Hitler’s claims to equality in arms and by evidence that the Reich was already pressing ahead with rearmament, the British government nevertheless could not bring itself to abandon its long quest for disarmament and peace through collective security”.

6 Thomas Hoerber (2009: 179) points to the racial closeness that the Nazi regime felt towards Britain, which explains why Hitler initially saw this country more as an ally than an enemy: “Therein lay what Nazi foreign policy had been aiming at, namely the chance for an alliance of the two great Germanic peoples”.

her Empire" (Thurlow, 1998: 144). In this context, the first attempts to proceed with an effective pact between the two countries took place in 1935, when Britain sought to secure its maritime power and to reduce Germany's escalating rearmament after the First World War. The Anglo-German naval agreement was signed in 1935, perhaps grounded on the naïve idea that this would be the first step towards a solid and long-lasting peace.

Only three years later and after witnessing that the consolidation of totalitarian regimes across Europe was no longer the result of simple populist discourses and demagogic humbugs, Britain soon realised that the world order could be, once again, jeopardized. The British Prime Minister, Neville Chamberlain, guided by the same innocent beliefs, assumed that the only way out to protect his country from Hitler's expansionism was to concede the German-speaking region of Sudetenland in Czechoslovakia in exchange of a non-aggression pact, with "the desire of our two peoples never to go to war with one another again" (as cited in Klein, 2020). His return from Munich and the theatrical reading of the terms of the agreement in the runaway where his plane landed filled the English people with jubilation. Chamberlain was acknowledged as the man who brought peace to the nation and, with that, a guaranteed protection against the menace of a Nazi occupation. The reality that ensued crumbled all these optimistic expectations, since Hitler's troops continued with their unstoppable advance over Czechoslovakian soil and eventually crossed into Poland. According to Klein (2020), "[...] on September 1, 1939, the prime minister again spoke to the nation, but this time to solemnly call for a British declaration of war against Germany and the launch of World War II". Chamberlain stepped down as Prime Minister eight months later and was replaced by Winston Churchill.

Our contention in this paper is that these preliminary historical notes turn out to be crucial to delve into the uchronian divergences Walton proposes in *Farthing*. As a matter of fact, the story opens with explicit allusions to the "Peace with Honour" brought to Britain by the abovementioned James Thirkie. Walton explores the possibilities that counterfactuals can bring to her novel, since her story is sustained on the assumptions that Chamberlain's attempts to sign that agreement were pointless and it was Thirkie the one that managed to reach a real peace with Hitler: "By peace was meant not Chamberlain's precarious 'peace in our time' but the lasting 'Peace with Honour' after we'd fought Hitler to a standstill" (Walton, 2006: 22-23). In *Farthing*, the English government goes a step further and signs that treaty, which evinces that "nine years had been enough to test the terms of the Farthing Peace and show that England and the Reich could be good friends" (Walton, 2006: 26). Bearing in mind that the time frame is 1949, this quote reveals that Thirkie finalised the deal with Nazi Germany in 1940, which would more or less coincide with the moment Chamberlain agreed on similar terms with Hitler. As it was argued above, the Nazi advances through central Europe dragged Chamberlain into a political *cul de sac*, which forced him to appear in public and declare war on Germany in September 1939.

If we look again at the novel's historical basis, the bilateral talks that the two statesmen kept along those months are also the source of interesting uchronian parallelisms. Two years after the outbreak of WWII, one of the most obscure and still unresolved episodes took place, an event that could have changed the course of the war. Even though there are details that are the object of rather sceptical opinions, the flight of deputy *führer* Rudolf Hess to Scotland still triggers a great deal of conspiracy

theories and bizarre historical conundrums. It seems that Hess, one of Hitler's closest collaborators, flew from Augsburg to Scotland on a peace mission, which he was not able to accomplish.⁷ There have been plenty of speculations about this episode that have nurtured a great deal of allohistorical interpretations,⁸ yet the most common conclusion is that these conversations never actually took place and that Hess was just guided by his completely delusional mind. In fact, he was captured and immediately sent into several British prisons, where he stayed for more than forty years. In the novel, Walton takes advantage of these uncertain interstices of history and hypothesises about the possibility that Hess managed to meet James Thirkie and that both travelled back to Berlin to sign the armistice:

In this dark time, the Fuhrer extended a tentative offer to us. Hess flew to Britain with an offer of peace, each side to keep what they had. Churchill refused to consider it, but wiser heads prevailed and sent young Sir James Thirkie to negotiate in Berlin [...] The country held its collective breath as the bombing stopped. Then Thirkie returned, proclaiming "Peace with Honour" (Walton, 2006: 246).

In allohistorical terms, this excerpt is extremely interesting. First, in her proposal, Walton chooses to historize that the talks that finished with Chamberlain's famous "peace for our time" speech in Heston airfield were directly held by the two leaders, which means that there were no other interlocutors or mediators, as the previous quote might be suggesting. Second, bearing in mind Churchill's determination to surrender the Nazis and to offer nothing but "blood, toil, tears and sweat," our belief is that it is very likely that he might have forcefully aborted any attempt to conduct this sort of meetings in German soil.

The situation Walton portrays in *Farthing* is drastically different. Even though there is no explicit reference in the text, the reader takes for granted that the price Thirkie had to pay in order to reach that "peace with honour" was high. In this case, the author is careful to highlight how the different interpretations to the agreement were grounded on societal and ideological differences. On the one hand, the feeling among the advocates of the Farthing Set, who include aristocrats, conservative politicians and members of the most affluent English gentry, is that there could not have been a better deal for Britain. As Lucy, Lord Eversley's daughter and one of the main protagonists in the story, regrettably states: "All the same, insofar as there was a Farthing Set and they had a coherent policy in the early years of the peace, it was Mummy and Daddy and Sir James and Mark Normanby who were at the core of it, with other people like Uncle Dud and so on hanging on" (Walton, 2006: 104). On the other, the working classes and the most marginalised groups, especially immigrants, feel that Thirkie has sold the country out with his decision to sign a peace treaty with such an abominable dictator. These opposing views, which also hide Walton's criticism towards fascism, are going to clash repeatedly in the novel, mostly

⁷ Some analysts like Brian Handwerk (2016) argue that Hess' plan was to meet up with the Duke of Hamilton, who could have led a movement that claimed for this armistice with the Germans, much in the line of what the Farthing Set pursues in Walton's work.

⁸ One of the most outstanding is Sheila Finch's "Reichs-Peace" (1995), in which the author builds her uchronia upon the idea that Hess' mission was successful and the first step towards a Pan-European federation.

because the social side-effects were unpredictable. As the next section will tackle, the concessions Thirkie grants to the Nazi regime also awaken a deeply antisemitic wave, which reminds us very much of the steady advance of fascism in the country before and during the period in which *Farthing* takes place and also points to the resurgence of radicalized voices in more contemporary political contexts.

The Jewish question: the growth of fascism in post-war Britain

The thematic scope of *Farthing* does not restrict itself to the aftermath of the peace agreement between Nazi Germany and Britain. Through her critique of intolerance and antisemitism, Walton's novel digs into the roots of the fascist movement in a country that has historically been admired for being a bastion of freedom and democracy. In this respect, it would seem hard to digest that Britain also turned out to be a stronghold of an ingrained fascist consciousness, whose liaisons with Hitler's regime and, especially, Mussolini's Italy were embarrassing for some, yet highly profitable for others. The development of fascism in Britain started to be a serious matter in the 1930s and 40s, where the voices of Oswald Mosley, A.K. Chesterton or Arnold Leese, began to move towards a space in the political spectrum that was beyond the right-wing foundations of the conservative party.⁹ The years that followed the end of the First World War were hugely conditioned by the suffocating economic crisis worldwide, a scenario in which many fascist-oriented parties took advantage of the people's disappointment with the traditional bipartidism that had prevailed in Britain so far. The multiple extreme right branches that emerged at that time drew the attention of many citizens, who trusted the hopeful messages and utopian political programs of such enthralling personalities as Mosley.

Farthing, once again, recreates a uchronian scenario in which Mark Normanby, a pro-fascist member of the Farthing Set, becomes the British Prime Minister without being elected. To understand why he is essential in the sub-plot that underlies Inspector Carmichael's investigation, it can be worth alluding briefly to the historical figures in which this character could have been inspired. It is difficult to affirm that he is a direct replica of Oswald Mosley, Enoch Powell or John Tyndall, because his agenda seems to be based on bits and pieces of all of them. However, whenever British fascism is addressed, the image of Oswald Mosley always comes to mind as one of its main forefathers and ideologues. His career was marked by his own political ambiguities, which took him from being a notorious voice in the conservative party to passionately defend the rights of the working classes from his labour MP stand to finally become the founder of the British Union of Fascists (BUF) in 1932. Some historians like Richard Thurlow (1998: 52) even think that he might have been the British *führer*, due to his radicalism and his more

⁹ According to Christopher Hilliard (2016: 776), the growing "concerns about domestic fascism in the immediate aftermath of the war led the Attlee government to establish a Cabinet-level committee late in 1945 to monitor the situation. Various members expressed concern about the extent of antisemitic feeling in Britain".

than conspicuous physical resemblance with Hitler. Even though Mosley looked up to the German chancellor as a political model, Thurlow (1998: 61) points out that his main referent was Benito Mussolini and his conception of the *fascio*. Both Mosley and the Italian *duce* believed that the origin of fascism traced back to the Roman Empire and that is the reason why “the ‘Italy of the *fascio*’ was in his view not just a ‘Britain’, but a ‘Europe of the *fascio*’, which would be led by Britain because the British Empire was evidently the natural successor to Imperial Rome” (Baldoli, 2004: 152-153).

Mosley assumed that, without international funding, his will to expand fascism around the British Isles could have been worthless. Mussolini believed that Mosley could be the man that might turn the country into a valuable fascist outpost and this explains why, as Thurlow (1998: 75) suggests, money started to flow quite regularly from Rome right into the BUF headquarters. This, together with a relatively high number of new affiliations, enabled Mosley to strengthen his own leadership, to organise political meetings around the country and to reinforce his security guard with the so-called “Blackshirts”. Even though the electoral impact of the BUF and other analogous parties was never considerable, Mosley was smart enough to disseminate the basic axioms of Hitler and Mussolini’s intolerant discourse. History demonstrates that, in periods of dire straits, immigration is usually blamed for the economic dysfunctions and disturbances that a society might be going through. It goes without saying that the outset of National Socialism was deeply marked by racial hatred, which Hitler tried to transmit among those nations with which his country shared a common Germanic background. He always looked at Britain as a valuable ally in these issues, since he believed that both countries had to subjugate other lesser peoples like the Jews. As Thurlow (2004: 77) argues: “Prime among these assumptions were the alleged superiority of ‘Anglo-Saxon’ stock over other racial groups, and the threat to the ‘racial purity’ of ‘white’ Britain posed by ‘black’ immigration”.

This supremacist position soon propagated among the leaders of all British fascist organisations, who believed that the presence of Jewish people was a menace to the purity of their race. This idea was founded on a very biased and loose interpretation of Spenglerian, Lamarckian, even Darwinian theories, which led extreme right activists around Europe to justify that Jews were a lesser and disposable race. In Britain, most fascist advocates relied on the antisemitic essay *Protocols of the Elders of Zion* (1903), which justified the violent actions against the Jewish community and its segregation in all social, professional, economic and religious realms. They were seen as a plague that had to be exterminated, following the dictates of the Nazi “Final Solution” program. British fascists took for granted that the Jewish people had initiated a global conspiracy to take over and dominate the world. This somehow helps to understand why more contemporary militants like John Tyndall employed what Benjamin Bland (2019: 88) defines as “the Holocaust inversion” theory, that is, to portray the Jews in the same terms as the Nazis: “Aside from Sir Oswald Mosley, who supported the idea of Jews being relocated to Palestine as a way of ridding Europe of its remaining Jewish population, British fascists generally portrayed the establishment of Israel as proof of Jewish power”. As the next pages will attempt to discuss, Walton’s *Farthing* reconstructs –and denounces– this antisemitic atmosphere to present the other point of divergence around which the novel gravitates, that is, Mark Normanby being appointed British Prime Minister.

It was argued above that, even though all fascist organizations, from the New Party and the Imperial Fascist League to Mosley's British Union of Fascists or Tyndall's National Party, aimed to be relevant in the British political map, their results in local and general elections were normally very poor. The country has never been close to be ruled by a fascist or neo-Nazi leader, which validates the general belief that the impact of this movement has been practically non-existent. In *Farthing*, on the other hand, Walton explores a different path, that is, what might have happened had a politician like Normanby (ergo Mosley, Leese, Powell, Tyndall or Farage) become Britain's utmost political authority. In this scenario, the author builds up an allohistorical reality where surveillance, prosecution and segregation against the Jewish community would be the principles around which this new government would gravitate. Normanby's first speech after becoming Prime Minister is very telling and discloses the goals of his racial policy: "Next came Mark's policy on foreign nationals in Britain, who were causing dissent, unemployment, and trouble. Unless they could find three British sponsors, they were to be repatriated to their original homes" (Walton, 2006: 579). Curiously, in the 1970s, the founder of the British National Party, John Tyndall, also spoke in similar terms, at a time when there was a hostile current against multi-culturalism. Tyndall and other fascist activists considered that immigration was the source of the country's maladies and, thus, it had to be eradicated: "As part of this 'conspiracy' to subvert and destroy the British 'race-nation' from within, Tyndall believed that Jews were responsible for multi-racialism and by implication, the mass immigration of non-European 'races' into Britain after the Second World War" (Copsey, 2008: 90).¹⁰

From this perspective, we can see that the antisemitic campaigns in Britain have been part of the historical, political and even cultural panorama of the country. The novel confirms this situation through the comments and behaviour of the Farthing Set, in which Normanby is included. The conversations that Walton captures point to the rejection that Jewish people triggered among wide sectors of the British society, whether they were connected with fascism or not. In this case, the relationship between David Khan, a Jewish banker who believes that antisemitism does not exist in the country, and Lucy Eversley, daughter of a prominent family who collaborated with the signing of the peace agreement with Hitler, defies an unwritten law in the fascist creed. Mixed marriages were considered to contaminate the blood of the English people and were, thus, a breach in the aspiration to achieve a complete racial purity. David and Lucy are constantly exposed to veiled or explicit comments that question their decision to be together simply because he is a Jewish man: "'English rose plucked by Jew,' *The Daily Express* had screamed, and even *The Telegraph* had asked more quietly, 'Should the daughters of our aristocracy be permitted to mingle their blood with the trash of European Jewry?'" (Walton, 2006: 80).

These harsh attitudes towards the Jewish get more heated when Kahn is falsely accused of Thirkie's murder. This fact exacerbates racial hatred even further and leads Normanby to issue new measures like identification cards, which in the case of Jewish

¹⁰ Before Tyndall, Mosley had also proposed to send Jewish people back to their country if they could not comply with certain regulations: "Mosley also blatantly restated his movement's commitment to anti-Semitism, as a journalist from the *Catholic Herald* reported in succinct terms: 'He would make all Jews who had not been in the country for three or four generations leave. They wanted Palestine as a National Home and it should be given them'" (LeCras, 2018: 443).

citizens, should contain a yellow star. Without any clear evidence, Kahn becomes not only the prime suspect, but, more importantly, a sort of scapegoat that justifies the xenophobic sentiment that many characters share. The police investigation that Inspector Carmichael leads concludes that Kahn could not have been involved in the crime, yet he is forced to remain silent and keep those findings for himself. Among the law enforcement officers, there is no interest in exculpating him, because a Jewish assassin is what the government needs to make people believe that they must be removed from the country. A conversation between Carmichael and Scotland Yard's Chief Inspector Penn-Barkis unveils that antisemitism pervaded almost all sectors of the British society.¹¹ All in all, the following words emerge as a perfect corollary to the arguments that have been discussed throughout this paper: "Kahn did it, and the reason Kahn did it is because Mr. Normanby is our Prime Minister and thinking these things against him almost amounts to treason.' 'Scotland Yard is above politics, and the courts are above politics, and the law'" (Walton, 2006: 756).

Conclusion

At a time in which Europe is trying to come to terms with the consequences of the Brexit referendum, *Farthing* emerges as a uchronian novel that seeks to dig into the past and to tackle issues that still affect the country's current state of affairs. The shocking results of this referendum unearthed the deep contradictions that still haunt the population, which may explain why there were social sectors who were openly in favour of leaving the EU. This was due to the aggressive campaign of Nigel Farage's UKIP, a political party that many analysts saw as the inheritor of the long-standing fascist tradition in Britain that has been discussed in this paper. Even though Walton's novel was published in 2006, seen under this light, it seems to be greatly anticipatory. *Farthing* poses the possibility that a fascist activist can be appointed Prime Minister without being elected and the side-effects of this decision in the short and long term. In this sense, this article has sought to delve into Walton's uchronian approach to key milestones in British recent history, with the intention to show that the reality of this country could have drastically changed, had fascist radicalism become a real political alternative.

These pages have paid particular attention to the failed attempts to sign Anglo-German peace agreements and the growth of fascism from the 1930s, which eventually leads to the ascension of Mark Normanby as leader of the British government. As it has been suggested in this paper, one of the most important features of uchronias is that they can enable us to re-approach, understand, question or, even, envision futures that traditional history has not sufficiently tackled. The paths that allohistorical fiction opens for Walton lead her to ponder not only over the turbulent past that informs her novel, but also the dreadful consequences that a fascist government could have eventually brought

11 Even though Walton suggests that police officers were supportive of this new fascist regime in Britain, Thurlow (1998: 85) argues that "the police at the highest levels were not biased in favour of fascism [...] Sir Philip [Game] argued forcefully that there were much stronger reasons for banning fascists than communists and that political anti-semitism should be outlawed".

about. In this vein, her critical takes on racism and antisemitism underlie the entire novel and seem to reveal that the hostility towards multiculturalism and immigration in contemporary England are deeply rooted in a discourse which traces back to a historical period that Walton's uchronian fiction captures with sheer accuracy.


References

- BALDOLI, Claudia. (2004). Anglo-Italian Fascist Solidarity?: The Shift from Italophilia to Naziphilia in the BUF. In Gottlieb, Julie and Linehan, Thomas (Eds.), *The Culture of Fascism: Visions of the Far-Right in Britain* (pp. 147-161). London & New York: Tauris.
- BLAND, Benjamin. (2019). Holocaust inversion, anti-Zionism and British Neo-fascism: the Israel–Palestine Conflict and the Extreme Right in Post-war Britain. *Patterns of Prejudice*, (53)1, 86-97.
- CARR, E.H. (1961). *What is History?* London: Penguin.
- COPSEY, Nigel. (2008). *Contemporary British Fascism: The British National Party and the Quest for Legitimacy*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- COWLEY, Robert. (Ed.). (2001). *More What If? Military Historians Imagine What Might Have Been*. London: Pan Books.
- FERGUSON, Niall. (Ed.). (2003). *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. London: Pan Books.
- HALL III, Hines H. (1976). The Foreign Policy-Making Process in Britain, 1934-1935, and the Origins of the Anglo-German Naval Agreement. *The Historical Journal*, (19)2, 477-499.
- HANDWERK, Brian. (2016). Will We ever Know why Nazi Leader Rudolf Hess Flew to Scotland in the Middle of World War II? <https://bit.ly/3vtQ0V3>.
- HARDESTY, William H. (2003). Toward a Theory of Alternate History: Some Versions of Alternate Nazis. In Chapman, Edward L. (Ed.), *Classic and iconoclastic alternate history science fiction* (pp. 71-92). Lewiston, NY; Lampeter: Mellen P.
- HELLEKSON, Karen. (2000). Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre. *Extrapolation*, (41)3, 248-256.
- HILLIARD, Christopher. (2016). Words that Disturb the State: Hate Speech and the Lessons of Fascism in Britain, 1930s–1960s. *The Journal of Modern History*, (88)4, 764-796.
- HOERBER, Thomas. (2009). Psychology and Reasoning in the Anglo-German Naval Agreement, 1935-1939. *The Historical Journal*, (52)1, 153-174.
- KLEIN, Christopher. (2020). Chamberlain declares “Peace of our Time”. <https://bit.ly/3VM22nu>.
- LeCRAS, Luke. (2018). ‘Europe a Nation’ or ‘Common Market Suicide’? Fascism, European Entanglement and the Ideology of Britain’s Extreme Right, 1945-75. *Australian Journal of Politics and History*, (64)3, 436-449.
- MESSENGER, Charles. (2002). The Battle of Britain, 1940: the Triumph of the *Luftwaffe*. In Tsouras, Peter G. (Ed.), *Third World Victorious: Alternate Decisions of World War II* (65-96). London: Greenhill Books.

- RANSOM, Amy J. (2003). Alternate History and Uchronia: Some Questions of Terminology and Genre. *Foundation. The International Review of Science Fiction*, (32)87, 58-72.
- ROSENFELD, Gavriel. (2002). Why do we Ask "What If?": Reflections on the Function of Alternate History. *History and Theory*, 41, 90-103.
- SCHMUNK, Robert. (2022). *Uchronia*. <http://www.uchronia.net/intro.html>.
- THOMPSON, E.P. (1978). *The Poverty of Theory and other Essays*. London: Merlin.
- THURLOW, Richard. (1998). *Fascism in Britain: from Oswald's Mosley's Blackshirts to the National Front*. London and New York: Tauris.
- THURLOW, Richard. (2004). The Developing British Fascist Interpretation of Race, Culture and Evolution. In Gottlieb, Julie and Linehan, Thomas (Eds.), *The Culture of Fascism: Visions of the Far-Right in Britain*. (66-82). London & New York: Tauris.
- WALTON, Jo. (2006). *Farthing* [e-book]

LA OTRA CONQUISTA DE AMÉRICA DE LAURENT
BINET EN *CIVILIZATIONS*
*THE OTHER CONQUEST OF THE AMERICAS IN LAURENT
BINET'S CIVILIZATIONS*

MARÍA ÁLVAREZ DE LA CRUZ
Universidad Autónoma de Madrid

maria.alvarezd@uam.es
 0000-0003-1691-8994
Recibido: 22/12/2022
Aceptado: 18/04/2023

Resumen

Este trabajo trata de analizar el uso de las formas más clásicas del género histórico y de la escritura histórica que hace Laurent Binet para construir un relato ucrónico y simbólico de lo que hubiera podido ser otro encuentro entre civilizaciones. Al partir de una base ucrónica, se examina la novela *Civilizations* desde una perspectiva literaria, pero también historicista para deshilar las implicaciones del enfoque de Binet, que sitúa sus giros argumentales en un plano multidimensional, a la par que original en el devenir de la Literatura y la Historia en sí.

Palabras clave: ucronía, narrativa francesa, novela histórica, Laurent Binet, *Civilizations*, Historia alternativa, hipótesis.

Abstract

This paper attempts to analyze the use made by Laurent Binet of most classical patterns of historical fiction and historiography to propose an uchronia tale in another world scenario, where civilizations encounter occurs in a different way. Adopting uchronia as its basis, his novel *Civilizations* is examined in the light of current literary and historiographic approaches, as its nuanced plot spins at a multidimensional scale, to reveal also an original and genuine questioning about Literature and History themselves.

Key words: Uchronia, French Fiction, Historical Fiction, Laurent Binet, *Civilizations*, Alternate History, Hypothesis.

Introducción

Sumergirnos en mundos paralelos anida en el corazón mismo de la literatura, al igual que replantearnos el nuestro propio. Si, además, le añadimos el componente de repensar la Historia desde la ficción, el atractivo se multiplica. Podríamos pensar que la ucronía surge a raíz de las limitaciones de un género, que estaría “encapsulated and represented by an alternate history that expresses a profound regret over the tragedy of modern history” (Winthrop-Young, 2009: 101). No obstante, sus perspectivas trascienden el pesar por el devenir histórico, al igual que su análisis teórico transcurre dentro y más allá de la ciencia ficción.¹ Resulta reseñable que muchas ucronías narrativas se centren en un resultado distinto de las guerras más significativas de los últimos dos siglos, desde las campañas napoleónicas a, especialmente, la Segunda Guerra Mundial. La intranquilidad que provoca esta perspectiva se acompaña de las exploraciones ficcionales que posibilita. Esta desviación prefiguraría el punto de bifurcación entre realidad y ficción, núcleo mismo de la escritura especulativa. De la quiebra factual emerge la transformación ficcional de la realidad y su irremediable comparativa con el relato histórico, que nos empuja a replantearnos los discursos de las ciencias sociales bajo otro prisma. Por tanto, es condición necesaria tomar un desvío respecto a un momento clave de la Historia como argumento de la trama ucrónica. En este sentido, el descubrimiento de América de 1492 y la colonización hispana del continente guardan el necesario atractivo para su ficcionalización en clave alternativa.²

Resulta coherente que un autor como Laurent Binet (1972) que ya había demostrado su interés por la problemática del discurso histórico, así como el uso de personajes reales –desde Heydrich a Barthes– en su obra, diera un paso más, para adentrarse en la narrativa ucrónica.³ Este artículo se acerca a su novela *Civilizations* (2019) desde un enfoque transversal, donde se confronta la proposición literaria de Binet a estudios teóricos sobre historia alternativa. En particular, a aquellos orientados a la ciencia ficción –en especial Suvin, Winthrop-Young y Spiegel–, así como a los parámetros de la escritura histórica y la evolución de las distintas corrientes historiográficas.⁴ Todo ello planteado para iluminar la concepción imagológica de la alteridad contrafactual. Con este fin, se traza primero un análisis formal de la construcción de la narración de Binet, para adentrarse después en las múltiples dimensiones de su transcendencia textual, acopio de aspectos literarios, historicistas y reflexivos sobre la constitución de las sociedades actuales. Conviene destacar aquí que la aproximación de Binet no se efectúa en un entorno futurista, sino que reenfoca el discurso sobre el pasado. Igualmente se analizan en este trabajo las interrelaciones con la otredad, sin olvidar un maravilloso ejercicio intertextual de reescritura de los hitos de la literatura renacentista.

1 Algunos estudios para profundizar en este aspecto serían los de Hellekson (2000) o Rodiek (1997).

2 Por supuesto, la propuesta de Laurent Binet no es la única. García-Romeu (2012) se refiere a algunas obras literarias y videojuegos, desde una expresión cultural que persigue un nuevo imaginario político y cultural de reivindicación poscolonial, pero también consciente de la problemática actual.

3 Para las manifestaciones previas de la ucronía en francés, se puede consultar Henriët (2004).

4 Se puede ampliar este punto con Burke [ed.] (2001) o Aurell *et al.* (2013).

Forma y materia: la mecánica de la construcción alternativa

La premisa de la que parte Binet en *Civilizations* es la construcción hipotética: qué hubiera pasado si los americanos hubieran llegado a costas europeas antes que los europeos a América. Sin ser una novedad ni temática ni estilística, Binet se rodea de una escritura imitativa de la época que refleja.⁵ De este modo, para ensamblar su relato, el autor recurre a técnicas literarias diferentes a las de su novela *HHhH*, pero que entroncan con paradigmas de la historiografía, para perfilar un mundo de posibilidades no realizadas. El postulado e hilo conductor de Binet es que Europa se podría haber ahorrado las cruentas guerras religiosas de la Edad Moderna y haber avanzado desde el siglo XVI más hacia la tolerancia y la concordia. En este sentido, se postula como un acelerador de la Historia, recurriendo al análisis de Boireau: “En gros, le choix impose aux auteurs d’uchronies est le suivant : ils peuvent accélérer ou ralentir le temps de l’Histoire” (Boireau en Winthrop-Young, 2009: 113). Partiendo desde el mismo punto, el cambio en un elemento inicial hubiera permitido un sendero distinto en una historia paralela que habría “corregido” de alguna manera algunos dislates con los que transcurrió la realidad histórica. Tal característica se sostiene, porque el reinado ficticio de Atahualpa primero en España y luego, a través de su influencia, en Europa, se manifiesta en una mayor tolerancia hacia el otro, la libertad de culto religioso y un sincretismo de creencias que evitan las matanzas religiosas del siglo XVI. Pero antes de llegar a este punto, vamos a detenernos en los aspectos formales, su estructura y los recursos narrativos, donde convergen literatura e historiografía, de la novela de Binet, que nos van a permitir comprender cómo determinados recursos – narrativos e historiográficos – clásicos pueden utilizarse de modo innovador y en consonancia con un *Verfremdungseffekt* que no desmerece ni los razonamientos de Suvin (1972), ni de sus críticos (Spiegel, 2008), lo cual no es poco mérito.

En primer lugar, Binet se había interrogado sobre cómo se debe contar la Historia en *HHhH*, su carácter metafísico y su plano multidimensional, en la que incluso la Historia se personifica como oráculo que se manifiesta en todos nosotros (Bracher, 2015: 137). Pero a diferencia de *HHhH*, donde Binet se hace presente como autor en el relato, en *Civilizations* no aparece rastro de la autoficción contemporánea, ni de intersecciones temporales fragmentarias concomitantes. *Civilizations* se articula en cuatro partes bien diferenciadas, tanto en su dimensión cronoespacial, como por su estructuración formal. Las cuatro partes, además, apelan a distintos procedimientos y géneros de la historia literaria y del estudio historiográfico. Sin embargo, el autor se manifiesta a través de la voz narrativa del cronista, donde expresa su visión sobre la Historia.

En la primera, situada alrededor del año 1000, Binet se fija en las sagas islandesas de corte histórico, que recordemos, a diferencia de las primigenias, no se refieren a hechos mitológicos, para contarnos cómo llegaron los vikingos a costas mesoamericanas. Su base es un hecho auténtico y personajes que existieron en la realidad, característica dominante en toda su novela. Pero la lleva un poco más allá. Si bien se conoce la existencia de Freydis Eriksdottir a través de las sagas nórdicas y las exploraciones vikingas en el territorio noreste del actual Canadá, la especulación de Binet es narrar

5 En esencia, imita distintos tipos de crónicas de entonces.

una navegación más al Sur, hasta costas mayas. Su escritura respeta las convenciones de género, se cuenta la historia de una familia en sus diferentes generaciones y sus aventuras –las exploraciones en el Atlántico al Sur de Terranova–. La imitación que emplea Binet permite que el lector se sumerja en el universo paralelo que nos va a plantear en toda la novela, ya que la narración ucrónica es altamente exigente para sus lectores, que tienen que acatar que la realidad de la historia se aleja completamente de la realidad del mundo no literario, de ahí la necesidad de imbuirse en otro universo. El *Verfremdungseffekt* se produciría en dos planos, el primero en la propia presentación narrativa, donde se relatan, en apariencia, hechos de una forma clásica, respetando la cronología de eventos y con abundantes nexos causales, que permiten seguir perfectamente el transcurso de los acontecimientos, pero sobre todo a través de una disonancia cognitiva que se da en la lectura. En efecto, el lector tiene que distanciarse de las normas del mundo real, de todo lo que conoce de los hechos históricos, y dejarse llevar por los hechos que desconoce, la historia alternativa. La lectura de esta novela se lleva a cabo, por tanto, con un doble enfoque. Por un lado, averiguar cómo transcurren los hechos en este mundo paralelo, por otro, la inevitable comparación con el mundo que conocemos históricamente. Respecto a la novela de Binet, esta primera parte resulta imprescindible para dotar a las poblaciones meso y sudamericanas del contacto con aquello de lo que carecieron en los siglos XV y XVI: caballería, uso del hierro y, sobre todo, anticuerpos para defenderse de los principales virus que recorrían Europa. La fusión de Freydis y su estirpe –un pequeño número de personas– con poblaciones mesoamericanas es necesaria, y funciona aquí como primer eje causal de la bifurcación histórica. Su muerte permite que se cierre la saga –y esta primera parte– de forma coherente tanto con el género imitado como con el propósito narrativo.

La segunda parte supone un salto temporal al siglo XV, y en esta Binet recurre a un diario de navegación ficticio de Cristóbal Colón. Nuevamente un personaje histórico real y una travesía que ocurrió. Lo que el autor está arguyendo es que la vida de Colón y su viaje bien pudieron haber transcurrido de modo diferente. Estilísticamente, Binet recurre a todos los tópicos de la narración de la época: invocaciones y expresiones religiosas, referencias a sí mismo como servidor de sus señores reyes (“Notre Seigneur, qui est la lumière et la force de tous ceux qui vont sur la bonne voie, a décidé d’éprouver son plus fidèle serviteur et celui de Vos Altesses”, Binet, 2019: 51), expresiones tipo “pour prendre langue” (Binet, 2019: 39), denominación de los habitantes como “Indiens” (Binet, 2019: 64), al igual que el verdadero Colón, que nunca supo que no había llegado a donde pretendía. Todo ello produce un efecto “realista” en el lector. La fidelidad de Binet a las formas y estilos de la época que retrata hace que el lector se acople mejor a su narración y entre en este mundo paralelo. Lo importante en esta segunda parte es su doble finalidad. Por una parte, es perentoria la necesaria coherencia respecto al fracaso de la expedición de Colón. Por otra, permite que un personaje, que va a ser fundamental en la siguiente, tenga contacto con los tripulantes y, en especial, con el navegante, y pueda así aprender castellano y desempeñar un rol fundamental a la hora de explorar el mundo, el de trujamán, para que los integrantes de alejadas civilizaciones puedan tener contacto utilizando ese mecanismo de la comunicación humana, el lenguaje articulado.

La tercera parte, el auténtico núcleo de la narración o desarrollo aristotélico de la trama, no supone un salto de cinco siglos, sino de unos cuantos años respecto al

viaje de Colón. Las dos partes anteriores constituirían un *introitus* para la realización de la acción en pleno siglo XVI alternativo. De nuevo, el novelista se hace eco de una tipología historiográfica –la crónica– para explicar cómo Atahualpa, a raíz de las guerras con su hermano, se ve obligado a hacerse a la mar hasta Europa. Primero, una vez más, el uso que hace Binet de la crónica respeta sus convenciones, pero no por ello deja de lado otras técnicas literarias, en este caso diálogos, descripciones, etopeyas y abundante metaliteratura, que será esbozada más adelante, todo ello conservando el hilo narrativo de corte cronístico. Así el texto ficcional imitativo se erige en factual diegético. Dicho de otro modo, la aparente mimesis –por sus correspondencias con la realidad histórica que conocemos– se transforma en diégesis paralela, en la que Binet juega con las equivalencias entre ambos mundos. Los personajes, por su parte, son históricos; no así su tratamiento novelístico, que aúna técnicas de novela histórica y crónica historiográfica. El artefacto híbrido resultante es justamente lo que permite a Binet activar la verosimilitud de la historia alternativa y que el lector evalúe todas las posibilidades que presentaría si hubiera acaecido. El distanciamiento lector –que podríamos calificar tanto de *Entfremdung* como *Verfremdung*⁶– permite el efecto espejo que la novela provoca en sus lectores, la inevitable comparación con la perspectiva histórica. Claro que se sabe que el final de Carlos V no es el descrito en la novela, pero ¿qué azar condujo a que fuera el que fue y no otro? Así se resalta la cuestión subyacente, como es la exposición de todas las otras posibilidades no realizadas. Y siguiendo esta línea argumental, la distancia entre la concretización real de un hecho histórico es muy escasa respecto a la falta de materialización de otra posibilidad en ese mismo contexto histórico. Binet juega con la Historia, respetando sus propias reglas, sin personificarse, al menos directamente en ella, sino mediante íncipits que abren las distintas partes de su crónica, comentarios del cronista donde se percibe este alejamiento pretendido de los hechos narrados. Es el cronista que no puede salirse de la historia, con sus personajes que tampoco pueden escapar de sus designios, al modo clásico, pero en un mundo narrativo contrafactual. De este modo, el distanciamiento también se produce a nivel autoral, al contrario de lo que sucede en sus incursiones autoficcionales de *HHhH*. La reflexión va a ser metaficcional y se va a producir en un plano distinto, como es la propia elaboración de lo textual a través de la lectura.

Es en esta parte donde Binet explora con profusión el efecto espejo –entre lo histórico y lo ficcional– del encuentro civilizatorio. Veamos algunos de sus principales ejemplos. Primero, la navegación. Bien es sabido que Colón desembarcó en las Canarias antes de seguir su ruta. De forma paralela, la expedición de Atahualpa fondea en Cuba, donde recogen a la princesa trujamán –a imagen de otras como Malinche– que va a permitir la comunicación entre civilizaciones. De nuevo, como en la conquista española, Higuénamota tiene un triple rol para Atahualpa: amante, consejera y traductora. Sin ella, el avance sería poco factible. El encuentro propiamente dicho con la alteridad europea se rodea de incompreensión de los parámetros que mueven esa realidad. El desembarco en Lisboa, cuyo idioma no maneja Higuénamota, se enfrenta a cómo denominar a esas personas desconocidas. Igual que Colón refiriéndose a los indios, por la supuesta

6 Resulta problemática la traducción de estos dos términos (Bloch, 1970), a pesar de las existentes. Se ha preferido dejarlos en alemán.

pertenencia geográfica, los incas se topan con monjes y esos europeos son para ellos los *tondus* por el rasurado que practicaban los religiosos de entonces. Todas las disputas interterritoriales, dinásticas y religiosas que aparecen en la Europa del XVI son eco de esas otras que encontraron Cortés y Pizarro y que supieron aprovechar para sus propios fines. Así, se produce un fenómeno de doble alteridad-distanciamiento-acercamiento. Por un lado, las civilizaciones americanas y europeas estaban viviendo los mismos tipos de conflictos: lo que las diferenciaba eran los intervinientes. La percepción de que un conflicto supone una ventaja para la conquista se produce del mismo modo en la Historia que en su modelo de historia alternativa. Atahualpa sabe hacerse con estos nuevos territorios gracias a su comprensión del sinsentido que implicaban todas esas disputas. Además, están los deseos expansionistas de este Atahualpa frente a los que experimentaron los conquistadores españoles. El Inca, al hacerse con el puesto de Carlos V, se erige en un emperador alternativo, que tiene dificultades para detener su afán conquistador. Pero también surge el desvelo de impregnarse a sí mismo de la cultura europea, puesto que experimenta un deseo creciente de conocimiento del otro: “Atahualpa aimait écouter Francisco de Vitoria lui parler de droit naturel, de théologie positive, de libre arbitre, ainsi que d’autres notions” (Binet, 2019: 139). Es el revés de lo que pasó con algunos cronistas, religiosos y exploradores, como Díaz del Castillo o de las Casas, que intentaron aproximarse a la cultura del otro. Sin embargo, es en el aspecto religioso donde se encuentran algunos de los mayores reveses alternativos y paralelismos. Si los conquistadores y exploradores del siglo XVI aborrecieron las costumbres precolombinas de sacrificios humanos, los incas reciben un impacto muy negativo al ver los *autodafés* inquisitoriales de los condenados por judaizar y recurriendo al estilo indirecto libre nos encontramos este razonamiento:

Il voulut leur expliquer qu’un dieu qui exigeait qu’on brulât des hommes vivants, quel qu’ait pu être leur crime, était un dieu mauvais, car le corps des morts devait être conservé afin qu’ils puissent continuer à vivre après la mort, et qu’un tel dieu ne méritait pas qu’on l’adore (Binet, 2019: 126).

Al comprender el potencial de la diversidad de esos nuevos territorios, el Inca consigue vislumbrar las posibles alianzas con todos los excluidos de esas sociedades para hacerse con el gobierno europeo. Atahualpa no se limita a los conflictos ibéricos, sino que se implica en el corazón de la reforma protestante y trata de encontrar puntos para contentar a unos y otros, en un mensaje unificador. Sin duda, aquí le ayuda retomar costumbres para él desconocidas, pero no para el lector, ni por supuesto para el autor, de permitir la diversidad religiosa, incluida la de su propia religión solar. El ficticio edicto de Sevilla, imagen narrativa del edicto de Nantes de 1598, revocado en 1685 por Luis XIV en Francia, arroja luz a la esperanza de tolerancia en Europa y el fin de las luchas religiosas: “Puisque le rêve d’un monde sans Inquisition prenait forme en Espagne, alors peut-être tout devenait-il, sinon possible, du moins envisageable, y compris la paix et la concorde” (Binet, 2019: 201). Este afán de paz y concordia guía la escritura ucrónica de Binet, pero no solo para el siglo XVI, sino para todos cuantos les siguen. En cuanto a la reformulación religiosa de Atahualpa, se da de una manera “assez proche de l’ancienne en vérité, reconnaissant les mêmes dieux mais souhaitant leur rendre hommage selon

des coutumes différentes” (Binet, 2019: 201). El cambio, no tanto del contenido pero sí de la forma, no opera con un fin lampedusiano, sino que actúa en pro de ese deseo subyacente de paz y concordia de toda la obra.

Llegados a este punto, es necesario nombrar otro recurso formal y estilístico de Binet, como es la inserción de la correspondencia entre dos humanistas de la talla de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro. Primero, por traer a colación la honda tradición de narración epistolar, y segundo, por dar una oportunidad a las visiones de estos dos pensadores de realizarse en este mundo paralelo. Si Moro rechaza inicialmente la figura de Atahualpa, Erasmo le hace ver cómo concuerda con los principios de los dos. Siguiendo la argumentación ficticia entre ambos, Binet anuda su narración con las corrientes humanistas del renacimiento que se toparon con intolerancias religiosas y políticas, y acabaron en decapitaciones y exilio. La historia contrafactual ofrece precisamente eso a personajes reales: alternativas a su destino real. “La sagesse d’un païen, s’il est guidé para Dieu, quand bien même à son insu, peut faire davantage pour l’humanité qu’un chrétien assoiffé de sang” (Binet, 2019: 196), le dice Erasmo a Moro, para refrendar el objetivo común de una Europa humanista, construida en paz y concordia, construida incluso desde el poder foráneo. Si algo se aprecia en la construcción narrativa del autor es el respeto a las relaciones causales entre acontecimientos y desarrollo de personajes históricos, que adquieren una nueva dimensión, pero absolutamente coherente con sus postulados históricos. No en vano, la cita de Carlos Fuentes que abre la novela revela todas las posibilidades que el arte ofrece en contraposición a las estrecheces de la realidad. Parece que la loca de la casa, en términos de Santa Teresa, es más posibilista, mientras que la realidad se queda en un plano limitante.

La fidelidad de Binet es tan explícita que, a la primera incursión y dominación inca, añade el arribo y posterior dominación de otra potencia americana, la azteca, que coloniza Francia. Así, los distintos imperios americanos se disputan la hegemonía en Europa, ocasionando disputas entre ellos; tal y como hicieron en nuestra Historia factual los distintos reinos europeos. Y siguiendo este paralelismo contrastivo, Binet también incluye el mestizaje, tan característico del proceso de conquista español, en su ficcionalización de la expansión inca en Europa, primero entre las realezas y noblezas de ambas civilizaciones, que luego imprime su marca en el resto de Europa. El futuro europeo nacerá de esa mezcla, sin poder desligarla.

El efecto especular llega a su máximo esplendor tras derrotar el Inca y sus lugartenientes al corsario berberisco adquiriendo una dimensión muy de la época y de completo reconocimiento: “Pour les Espagnols, Atahualpa était désormais le *conquistador*” (Binet, 2019: 226). En este punto, se produce la reflexión interior del autor, que muestra los nexos causales de la Historia y la inescrutabilidad de sus designios: “L’histoire aurait pu d’arrêter là. Mais la geste des hommes est un fleuve dont personne, hormis le Soleil s’il venait à s’éteindre, ne saurait interrompre le cours” (Binet, 2019: 226).

Por todo ello, la novela se adscribe a lo propuesto por Darko Suvin, en su análisis de la poética de la ciencia ficción:

Thus SF takes off from a fictional (“literary”) hypothesis and develops it with extrapolating and totalizing (“scientific”) rigor in genre. The effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set normative system - a Ptolemaic-type closed world picture - with

a point of view or glance implying a new set of norms; in literary theory, this is known as the attitude of *estrangement* (Suvin, 1972: 373).

Y por supuesto, en su fin mismo, extrapolado al siglo XXI: “In the 20th century, SF has moved into the sphere of anthropological and cosmological thought, becoming a diagnosis, a warning, a call to understanding and action, and - most important - a mapping of possible alternatives” (Suvin, 1972: 378).

Como se ha observado, todo ese *Verfremdungseffekt* es necesario, pero también se corresponde con el análisis que hace Spiegel (2008) de los procesos de *naturalization*, *defamiliarization* y *diegetic estrangement*. Si bien su estudio se centra en el cine de ciencia ficción, se puede aplicar a las ucronías narrativas. Estos tres fenómenos se producen de forma continua en el texto de Binet y a ello ayuda la progresión cronológica lineal – tan característica de la escritura historiográfica de las crónicas–. Aceptamos que, si nos hemos adentrado en costas mayas siguiendo una pequeña incursión vikinga, bien podemos naturalizar acontecimientos paralelos que se encuentran próximos a los históricos. En cuanto a la *defamiliarization*, se encontraría enraizada en descubrir las peripecias alternativas del recorrido de Colón. Puesto que conocemos la historia de 1492 según el relato histórico, en la novela estamos frente a un navegante que sí llega a su destino, pero no vuelve y cuya hazaña y memoria se pierden en el recorrido lineal de la historia alternativa. Todo ello con el propósito de sumergirnos en un alejamiento diegético con las crónicas de Atahualpa que, aun imitando la realidad, siguen su propia lógica, bien trazada, pero perteneciente a otro universo. El interés como lectores se centra en ese doble juego: por un lado, sabemos lo qué paso –en la Historia– por otro, estamos expectantes por descubrir y comparar lo que pasa en la narración. Por tanto, incluso podemos estar ejerciendo una labor lectora similar a la de un historiador, que averigua sobre hechos del pasado, pero en este caso, sobre las perspectivas que la Historia no ha permitido concretar.

Por último, sobre la cuarta parte, centrada en el efecto de esta historia alternativa en los grandes artistas del siglo XVI, un limitado esbozo se encuentra en el siguiente apartado.

En resumen, la cimentación narrativa de Binet se sirve de amplios conocimientos en géneros literarios y en historiografía. Este uso de la escritura y de las corrientes historiográficas no es ajeno a la narrativa ucrónica como subraya Winthrop-Young:

For the emergence of Alternate History proper, however, borrowings from historiography were indispensable, but the exchange between the two was so successful precisely because of their obvious distance from each other. It is up to historians to determine to what degree the reverse process has set in, that is, to what degree Alternate History is finding its way back into historiography (Winthrop-Young, 2009: 114).

No obstante, gran parte de estudios teóricos consultados ha girado en torno al género de ciencia ficción, considerado en sus formas más conocidas, muchas desde un enfoque futurista y alejado de los parámetros de la novela histórica “pura” (viajes en el tiempo, exploraciones espaciales, etc.), que se adscriben mejor a las categorías de Todorov: “the uncanny, the fantastic, and the marvelous, the latter designating fictional worlds

that are not compatible with our empirical world” (Spiegel, 2008: 383), mientras que Binet desarrolla su periplo ucrónico de un modo no solo compatible con nuestro mundo empírico, sino de forma pretendida y falsamente mimética. Pero no nos dejemos engañar, este buscado efecto mimético dentro de una diégesis narrativa es su particular logro. Con este procedimiento, la ucronía, en su hibridación con la novela histórica, la escritura historiográfica y distintos géneros literarios, coloca a la historia alternativa en un efecto contrastivo con la realidad y la dota de una novedosa función narrativa. En definitiva, se abre a la vía (im)posible de conocimiento del mundo a través de la ficción compuesta de imágenes invertidas. Por lo demás, la ucronía de Binet se construye con varias desviaciones, la adquisición por la vía vikinga de elementos necesarios para impedir la supremacía europea, la conflictividad en el seno del imperio inca que origina la navegación hacia Europa y, de ahí, esta construcción alternativa de Europa. La casualidad se entreteje con la causalidad y funciona en una metadimensión teñida de precisión ficcional-factual, en la que la reflexión conlleva una reiteración de los motivos por los que aceptamos los eventos históricos como verdaderos.

El futuro del pasado alternativo: imaginar otro presente, el metatexto del lector

Si toda la novela cristaliza en otro encuentro entre civilizaciones, en otra conquista de América, también en otra Europa, cabe volver a uno de los planteamientos básicos en análisis literario, la intencionalidad del autor. El presupuesto también es básico: si la exploración y colonización de las otras partes del mundo por parte de los europeos nos ha llevado a tantos horrores, qué hubiera sido de haberse producido al revés, una Europa explorada y colonizada por americanos originarios. Conviene no olvidar que, según el historiador Hugh Thomas, el proceso de conquista, fue “el choque entre dos imperios [...] [que] pese a sus diferencias, tenían mucho en común” (2007: 11), así como el postulado de que la construcción identitaria europea estaba en plena transición en el siglo XVI, por lo que ambos procesos se dieron a la vez, con los posibles influjos –positivos o negativos– colindantes. Aunque consideremos el ejemplo de un imperio bien codificado cultural y políticamente, como podría haber sido el romano en ciertos periodos, ello no lo exime de estar en permanente cambio a la hora de expandirse. Sin embargo, en el caso español, la expansión y su formación como Estado sucedieron a la par, con toda la problemática que suscita.

De haberse dado a la inversa: ¿habría sido mejor? Para responder a esa pregunta, Binet representa aquí la hipótesis de otra historia del famoso choque entre las civilizaciones europeas y americanas, que bien pueden haber estado a punto de producirse. Por ello, el rol del azar –no sujeto a las disposiciones humanas– es fundamental para entender nuestra formación como sociedades y, también, como individuos dentro de las mismas.

La pregunta subyacente es esencial para comprender la intencionalidad del autor, que podríamos formular como: ¿la exploración de todas estas otras posibilidades no materializadas por una serie de azares a qué nos lleva? Claramente a imaginarnos como lectores un presente diferente, fruto de un devenir histórico distinto. En este sentido,

Binet recoge el testigo de varias influencias de análisis del discurso histórico. Por un lado, los ecos crocianos de formación del propio historiador como condicionantes de su propia aproximación a los fenómenos históricos. Por otra, una línea algo más hegeliana de construcción del presente. De una formación política y social basada en el rechazo al otro e intento de constitución unitaria, como la derivada de los enfrentamientos religiosos, pero también internacionales –contra otros estados o civilizaciones– de toda la Edad Moderna y más allá, no pueden surgir sino los Estados actuales, imbuidos de miedos hacia la alteridad. Además, la consideración que hace Binet del proceso muestra la superación de los paradigmas nacionales, para adentrarse en el proceso macrohistórico de identidad europea. Corresponde aquí al lector crear su propio presente alternativo, fruto de la propuesta de Binet de ese encuentro entre civilizaciones. El iluminador artículo de Geoffrey Winthrop-Young no deja de puntualizar sobre todas estas intersecciones y funcionalidades de la ucronía: “Replacing what was with what could have been will necessarily impact what will be” (Winthrop-Young, 2009: 113). Ese impacto es justamente lo que nos proporciona la novela de Binet. Por tanto, la reflexión sobre la historia no está excluida, sino que se articula en torno a las líneas de la escritura historiográfica, como ya se ha dicho, a través de comentarios de cronista renacentista: “Mais l’histoire nous a appris qu’au fond, peu d’événements prennent la peine de s’annoncer, parmi lesquels un certain nombre se plaisent à déjouer les prévisions, et qu’en définitive, la plupart se contentent de survenir” (Binet, 2019: 108). Aquí, como ya hemos apuntado antes, en contraste con las apariencias, Binet retoma su reflexión tan cara sobre la Historia, y la falta de control que ejercemos sobre los acontecimientos, muchas veces tan contrarios a deseos y decisiones. Volviendo al impacto metaficcional, la novela termina, pero no sus efectos, puesto que este siglo XVI ucrónico nos conduce a un futuro, un siglo XXI emergido de su tolerancia religiosa, del mestizaje entre incas y europeos. Sugiere más mundos alternativos. En definitiva, ese futuro, nuestro presente alternativo, el otro texto de esta obra, se construye en la imaginación del lector.

Pequeña coda: metaliteratura ucrónica

De cara a la historia de la literatura, ya que hablamos del siglo XVI, uno de los efectos más interesantes y que mayor juego literario proporcionan a Binet es imaginar el devenir de las grandes figuras literarias y artísticas de este periodo, emergidas a tenor de la bifurcación en los acontecimientos. A lo largo de las crónicas de Atahualpa encontramos versos de un poema intitulado *Les Incades*, reescritura ucrónica de *Os Lusíadas*. Confrontado a que los grandes descubrimientos los efectúan los incas, Camões –o su alteridad– les dedica aquí su obra magna. Binet no lo nombra, sino que establece su propio diálogo de lector a lector, a través de su reescritura. Por tanto, los versos iniciales del Canto I se transforman en:

Ô vous, hommes vaillants de plages si lointaines
Qui, partis d’Occident, avez par vos exploits,
Soumis bien au-delà de ces côtes cubaines
Des mers qu’on sillonnait pour la première fois;

Ô vous, qui méprisant les vents et les tempêtes
À travers les dangers, les combats de géants,
Parvîntes à poser, pour prix de vos conquêtes,
D'un Empire nouveau les premiers fondements (Binet, 2019: 112).

Resulta meritorio el ejercicio de reconstrucción poética de Binet, que no descuida ningún aspecto de su recreación ucrónica, especialmente la transformación paralela de toda la historia del pensamiento, arte y literatura occidentales a partir del siglo XVI.

Por eso mismo, y tal vez por ello, siendo este el siglo de invención de la novela, Binet cierra su texto con una cuarta parte dedicada a Cervantes. Aquí el autor se deleita con el ejercicio de la reconfiguración de Cervantes como personaje imitando la famosa apertura de su más insigne obra. Así, construye el recorrido vital de Cervantes como una novela de aventuras, en la que tiene que huir de España y se encuentra con otra figura artística de gran relieve, El Greco. Las posturas a favor y en contra del imperio inca de Europa se exacerban y toda la experiencia vital de Cervantes, su paso por el cautiverio en Argelia, se reescribe en el contexto del *Cinquième Quartier*, denominación con la que se conoce a la Europa novoinca. Ambos van a dar al retiro de Montaigne, al servicio de la hegemonía americana en Europa. Las limitaciones del presente trabajo no permiten sino esbozar las implicaciones a nivel artístico para Europa de esta realidad paralela, pero la cuestión que nos arroja Binet es crucial: ¿qué habría sido de Cervantes?, ¿habría escrito *El Quijote*? Y Montaigne, ¿habría perfilado sus ensayos? ¿Tendríamos la literatura o el arte que conocemos? Porque no solo estamos condicionados por el lugar al que pertenecemos, también por el tiempo histórico que nos ha tocado vivir.

Conclusiones

Binet teje con hilos de distintas madejas, la novela histórica, las sagas escandinavas, las crónicas, los derroteros y diarios de navegación, la Historia, su filosofía y la historiografía, un relato que es una reverberación de todos los ecos que nos han formado como sociedades. Valiéndose de procesos absolutamente respetuosos con los recursos formales (narrativos e historicistas) más clásicos construye un devenir ucrónico lleno de poderosa originalidad. Su relación de imágenes especulares de todos los presupuestos históricos que se plasmaron en la conquista de América nos ofrece un relato iluminador de las ocasiones perdidas de nuestra Historia. Todas sus bifurcaciones encierran una doble dimensión. Por un lado, enlazan nexos causales de distintos periodos temporales perfectamente trabados, por otro, también resaltan la importancia de la casualidad. Esta continua espiral de causalidad-casualidad, acompañada de sus reflexiones de cronista sobre el devenir de la Historia, es la que incide en un replanteamiento del discurso histórico y los interrogantes derivados de la eterna dualidad de identidad-alteridad y el rol del azar en la Historia.

Por otra parte, tal vez el componente “mágico” de su narración resida precisamente en la ausencia de elementos legendarios, mitológicos o sobrenaturales, que, sin embargo, nos abren la puerta de la imaginación a percibir las oportunidades extraordinarias de la

realidad alternativa. La concepción que maneja Binet de la Historia es sobrepasar su carácter limitador para llevar al lector hasta (re)crear sus propios presentes especulativos.

Por último, los reflejos especulares sobre los acontecimientos históricos y sobre lo propio y lo ajeno adquieren una metadimensión histórica y social que apunta a las bases constituyentes de las sociedades europeas actuales. De hecho, el gran acierto de Binet es emplear formas clásicas para este cuestionamiento en una novela abierta, que deja al lector la libertad de imaginar un presente alternativo. Del mismo modo, las lindes de género y texto se difuminan para finalizar en la interesante cuestión sobre el devenir de la literatura en un mundo paralelo.

Referencias bibliográficas

- AURELL, Jaume; BALMACEDA, Catalina; BURKE, Peter; & SOZA, Felipe. (2013). *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- BINET, Laurent. (2010). *HHhH*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- BINET, Laurent. (2015). *La septième fonction du langage*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- BINET, Laurent. (2019). *Civilizations*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- BLOCH, Ernst. (1970). Entfremdung, Verfremdung [Alienation, Estrangement] (Trad. HALLEY, Anne y SUVIN, Darko). *The Drama Review: TDR*, 15(1), 120–125. <https://doi.org/10.2307/1144598>
- BRACHER, Nathan. (2015). Une histoire nommée désir : revivre le passé à l'imparfait du présent avec *HHhH* de Laurent Binet. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 125(2), 134–150. <http://www.jstor.org/stable/26603298>
- BURKE, Peter. [ed.] (2001). *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge: Polity Press.
- HENRIET, Éric B. (2004). *L'Histoire revisitée. Panorama de l'Uchronie sous toutes ses formes*. Paris: Les Belles Lettres.
- GARCÍA-ROMEU, José. (2012). Rupturas en las visiones de América: de la utopía a la ucronía, *Babel*, (26). <https://doi.org/10.4000/babel.2555>
- HELLEKSON, Karen. (2000). Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre. *Extrapolation*, 41(3), 248-256. <https://link.gale.com/apps/doc/A66121849/LitRC?u=anon~a40da61d&sid=googleScholar&xid=a0afad4d>
- MECHERI, Lamia. (2021). La représentation de l'Europe méridionale dans *Civilizations* de Laurent Binet. *Synergies Portugal*, (9), 143-155.
- RODIEK, Christof. (1997). *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*, Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.
- SPIEGEL, Simon. (2008). Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory. *Science Fiction Studies*, 35(3), 369–385. <http://www.jstor.org/stable/25475174>
- SUVIN, Darko. (1972). On the Poetics of the Science Fiction Genre. *College English*, 34(3), 372–382. <https://doi.org/10.2307/375141>

- THOMAS, Hugh (2007). *La conquista de México* (Trad. ALBA, Víctor; & BOUNE, C.), Barcelona: Planeta.
- WINTHROP-YOUNG, Geoffrey. (2009). Fallacies and Thresholds: Notes on the Early Evolution of Alternate History. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 34(2,128), 99–117. <http://www.jstor.org/stable/20762357>

LA UCRONÍA SIMULADA: DESDE LA NOSTALGIA A LA RETROTOPIA. UN ANÁLISIS A TRAVÉS DE *UBIK* DE PHILIP K. DICK, *READY PLAYER ONE* DE ERNEST CLINE Y *EL BOSQUE* DE M. NIGHT SHYAMALAN¹

THE SIMULATED UCHRONIA: FROM NOSTALGIA TO RETROTOPIA. AN ANALYSIS THROUGH PHILIP K. DICK'S UBIK, ERNEST CLINE'S READY PLAYER ONE AND M. NIGHT SHYAMALAN'S THE VILLAGE¹


VICENTE JAVIER PÉREZ VALERO
Universidad Miguel Hernández de Elche

MICHELLE LUCY COPMANS
Universidad Católica de Lovaina

vperez@umh.es

 0000-0002-6051-7760

michellecopmans@hotmail.com

 0000-0002-9387-9274

Recibido: 22/12/2022

Aceptado: 11/04/2023

Resumen

El artículo tiene como objetivos, por un lado, establecer un vínculo entre la *retrotopía* y la nostalgia, a través de una representación de la ucronía no tan obvia y, por otro, evidenciar el empleo de este recurso narrativo en la literatura y el cine. Para revelar esta conexión, se analizarán diferentes vías teóricas, relacionadas con las Ciencias Humanas, así como obras literarias y cinematográficas que, no por proceder, algunas de ellas, del ámbito comercial o *mainstream* de la producción audiovisual, dejan de tener un trasfondo a considerar para intentar comprender las reacciones de nuestra sociedad en la actualidad, frente a un presente y un futuro, como poco, inquietante.

Palabras clave: Ucronía, nostalgia, retrotopía, arte, cine, Ciencias Humanas.

Abstract

The aims of this article are, on the one hand, to establish a link between *retrotopia* and nostalgia, through a form of uchronia that is not so obvious, and, on the other, to highlight the use of the narrative resource of uchronia in literature and film. In order to reveal this connection, we will analyse different theoretical ways related to the Human Sciences, as well as literary and cinematographic works which, not because some of them come from the commercial or mainstream sphere of audiovisual production, cease to have a background to consider in order to try to understand the reactions of our society today, in the face of a present and a future that is, to say the least, disturbing.

Keywords: Uchronia, Nostalgia, Retrotopia, Art, Cinema, Human Sciences.

Introducción

Desde finales del siglo XIX y gracias a la aceleración exponencial del progreso tecnológico en la industria, en los transportes o en las comunicaciones, la percepción del tiempo ha cambiado considerablemente. Mientras Einstein teorizó su relatividad, la conquista del espacio lo ha hecho infinito y la tecnología lo ha comprimido. Después, el posmodernismo trajo una deconstrucción del tiempo y un desmoronamiento de la realidad que pueden observarse en las ciencias humanas y en el arte a través de representaciones no lineales del tiempo. La imaginación de los artistas y los soportes de ficción –literarios o cinematográficos– nos permiten aprehender la relación de nuestra sociedad con el tiempo viajando entre el pasado, el presente y el futuro.

En este contexto de temporalidad variable, Charles Renouvier (2019) ya había creado el neologismo *ucronía* en 1857, yuxtaponiendo el prefijo de negación “u” con un prefijo de temporalidad (*chronos*) en vez de lugar (*topos*). Filósofos y literatos han recurrido casi siempre a esta utopía histórica para imaginar qué habría sido de Occidente si se hubiera modificado un acontecimiento del curso de la Historia: la victoria de Napoleón, la supervivencia del Imperio Romano o la aceptación de Hitler en la Academia de Bellas Artes². La ucronía refleja tanto los miedos del pasado (y, por tanto, del presente) como una cierta nostalgia de una época perdida.

Cuando Jorge Luis Borges escribió *El jardín de los senderos que se bifurcan* en 1941, la ucronía adoptó una nueva forma, muy posmodernista: la de los mundos paralelos y la del tiempo como metáfora. La teoría del multiverso está tan presente en la ciencia pura como en la cultura popular (en sus representaciones literarias y cinematográficas). Los universos paralelos permiten proyectar utopías, volver al pasado e idealizarlo. Es dentro de esta forma de ucronía donde puede ilustrarse la *nostalgia*.

Estos regresos al pasado no son necesariamente viajes en el tiempo a través de tecnología avanzada. Pueden serlo, como ocurre en una de las ucronías cinematográficas más famosas, *Regreso al futuro* (Zemeckis, 1985), pero a efectos de este artículo, nos interesa más la simulación del regreso al pasado y, por tanto, la creación de un universo paralelo. El personaje, en los casos que aquí nos ocupan, está presente (físicamente o no) en dos épocas diferentes al mismo tiempo³. Este fenómeno se debe, sociológicamente hablando, a la necesidad de escapar de un presente estancado y de un futuro pesimista. Esta teoría es desarrollada por François Hartog (2003), historiador renombrado por sus trabajos sobre el *presentismo*. El postulado de Hartog es que el tiempo es una construcción

¹ Este artículo ha sido realizado con la ayuda de una Subvención para Estancias de Investigación (BEST) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIBEST/2021/202). Universidad Miguel Hernández de Elche y Universidad Católica de Lovaina.

² La aceptación de Adolf Hitler en la Escuela de Bellas Artes de Viena es el tema central de la obra de Éric-Emmanuel Schmitt *La parte del otro* (2003).

³ La interpretación de la paradoja del *gato de Schrödinger* por Hugh Everett en 1957 en su obra *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics* (1973) propone una lectura interesante de los mundos paralelos ya que el gato puede estar vivo y muerto a la vez, pero en dos universos paralelos distintos. Es el tema principal de muchas obras de literatura y cinematografía.

social y que es objeto de múltiples representaciones según las culturas y las épocas. Hasta hace aproximadamente medio siglo, la modernidad (o lo que el autor denomina el *régimen moderno de historicidad*) había propiciado un desplazamiento del pasado hacia el futuro, que se había convertido en el modelo hacia el que la sociedad debía converger rápidamente gracias al progreso. Según Hartog, este predominio del futuro llegó a su fin en los años setenta y ochenta, con la caída del Muro de Berlín como punto decisivo. En la actualidad, la sociedad se encuentra en una fase de *presentismo*, incapaz de situarse en relación con el pasado, y mucho menos con el futuro.

Este es también el tema principal de la última obra del sociólogo polaco Zygmunt Bauman (2017) en el que la nostalgia de un pasado idealizado está más que presente. En este contexto, intentaremos demostrar cómo ciertas ucronías son, en los términos de Bauman, *retrotopías*. Zygmunt Bauman define la *retrotopía* como el uso de la utopía en las temerosas e inciertas sociedades actuales, no en forma de modelos futuros posibles, sino como un retorno a imágenes de un pasado mitificado. La nostalgia ocupa un lugar central en estas representaciones del pasado.

La nostalgia como campo de estudios de las humanidades

En los últimos diez años, los *Memory Studies*, o Estudios de la Memoria, se han convertido en un campo de investigación multidisciplinar. Inicialmente originarios de los países anglosajones, se han extendido considerablemente al mundo académico, donde poco a poco comienzan a ocupar un lugar como campo en sí. El objetivo de los *Memory Studies* es analizar las interacciones entre el presente y el pasado en un contexto sociocultural específico. Aunque hoy todavía no sea así, en el fondo, los *Memory Studies* persiguen el ideal de interconexión entre las disciplinas de las humanidades y las artes ya que la cultura es un elemento común a todas las disciplinas que engloba este nuevo campo de investigación.

Las representaciones colectivas y, por tanto, la psicología colectiva de nuestra sociedad procede de su historia y de sus representaciones, a veces mitificadas o idealizadas. La nostalgia es un producto de la memoria, ya sea colectiva o individual, y está muy presente en las representaciones de la sociedad, sobre todo en sus idealizaciones. Procedente del griego *nostos* –regreso a la patria– y *algos* –dolor–, combina las imágenes felices de un pasado arraigado con el dolor de su pérdida, quizá definitiva. El ejemplo de la *ostalgie* (Wuttke, Vidal y Linden, 2014), es elocuente ya que se trata de la nostalgia del periodo comunista en los países de Europa del Este, derivada de un rechazo más o menos declarado de los efectos nocivos del capitalismo y del pesar por un pasado anclado en la memoria colectiva de sus habitantes⁴. La nostalgia de un periodo histórico es, en este contexto, un producto de la memoria social (o colectiva). La idea de un

⁴ Los ejemplos son numerosos. En 2003, la película alemana *Good-Bye Lenin* jugó, a través del humor, con la nostalgia de la República Democrática de Alemania. En 2015, Svetlana Alexievitch ganó el Premio Nobel de Literatura por su obra *El fin del "homo soviético"*, en la que critica duramente "[...] la entrada del bloque soviético en el capitalismo salvaje." y la idealización de una época pasada que "[...] no era ideal, pero era mejor que lo que tenemos ahora".

retorno al “pasado glorioso” existe también en el Occidente históricamente capitalista y democrático. Los regímenes pueden verse tentados en idealizar un pasado para influir una decisión. Fue el caso de la campaña *Make America Great Again* de Donald Trump o la del *Brexit*, ambas acontecidas en 2016.

Para comprender el uso actual de la nostalgia en distintos ámbitos de la sociedad, incluso en la ucronía, es necesario considerar los paradigmas que la constituyen (Paré-Morin, 2021: 41). De hecho, la clasificación propuesta en este artículo nos ilustrará sobre lo que implica el uso de la nostalgia:

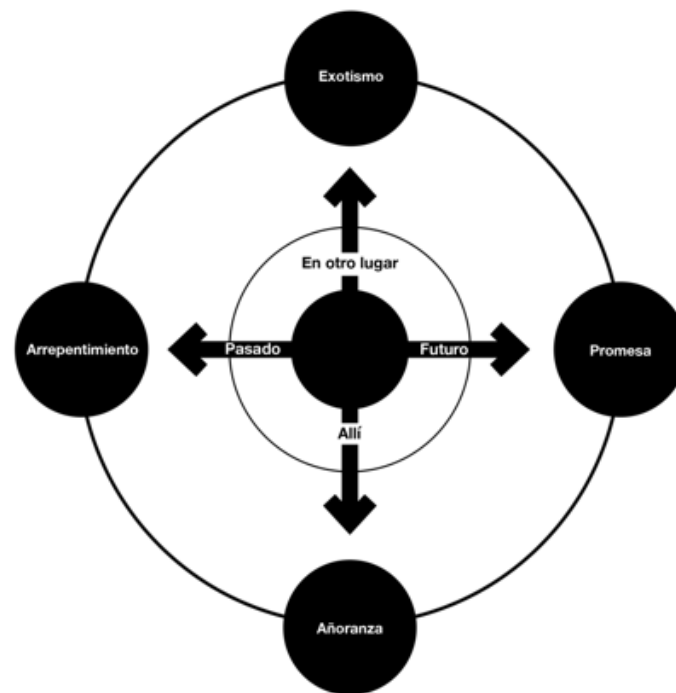


Figura 1. *Paradigmas de la nostalgia*. Paré-Morin (2021: 41).

Inicialmente, la primera acepción de la nostalgia es la *añoranza*. El desplazamiento geográfico desde su lugar de origen hacia un nuevo lugar crea un sufrimiento patológico que se diagnostica como un estado depresivo y que hay que tratar. Esta misma nostalgia también puede referirse a un lugar del que uno no ha nacido directamente, pero en el que puede tener raíces más lejanas (culturales o familiares). En este caso, no hablamos de añoranza sino de *exotismo*. Puesto que la ucronía no se refiere a estos dos paradigmas iniciales de la nostalgia, no profundizaremos en ellos.

Hoy en día, las teorías de la nostalgia son mucho más multidisciplinarias. Filósofos, psicólogos, sociólogos e historiadores han llegado a la conclusión de que la nostalgia es el resultado de una temporalidad y una relación entre el pasado y el presente. No es necesariamente un lamento, sino una respuesta crítica a las incertidumbres sobre el futuro de la sociedad y a las dificultades de construir el presente, o incluso de comprender y aceptar el pasado. Por ejemplo, el paradigma de la *promesa* mira hacia el futuro. El mundo idealizado no se ha vivido aún, por lo que no se trata de un retorno al pasado, aunque sea mítico. Por el contrario, la nostalgia del futuro surge de una frustración en el presente o el pasado y da impulso a la imaginación de futuros posibles. Se trata de

una nostalgia creativa, generalmente fuente de propaganda social y política, ya que la inmersión en el pensamiento nostálgico permite vislumbrar un futuro diferente. Por tanto, la nostalgia como promesa puede convertirse en una exhortación a un mundo mejor⁵.

Por último, la nostalgia como *arrepentimiento* no mira al futuro, sino que reinterpreta el pasado y reconstruye lo que se ha perdido. En este paradigma, el pasado es preferible al presente y al futuro. La ucronía adopta muy a menudo esta postura, así como la mayoría de los trabajos artísticos investigados en el campo de los *Memory Studies*, incluyendo los que forman parte de esta propuesta. Aunque puede adoptar formas muy diferentes, la nostalgia siempre representa el pesar por un pasado desaparecido.

Más allá de la dialéctica entre el pasado, el presente y el futuro, la nostalgia permite que surja la utopía a través de la ucronía, y así crea un diálogo entre temporalidades. De esta forma, dentro del esquema de Paré-Morin (fig. 2), podríamos situar la ucronía entre el *arrepentimiento* y la *añoranza*, pero con la inercia de un desplazamiento hacia la *promesa*.

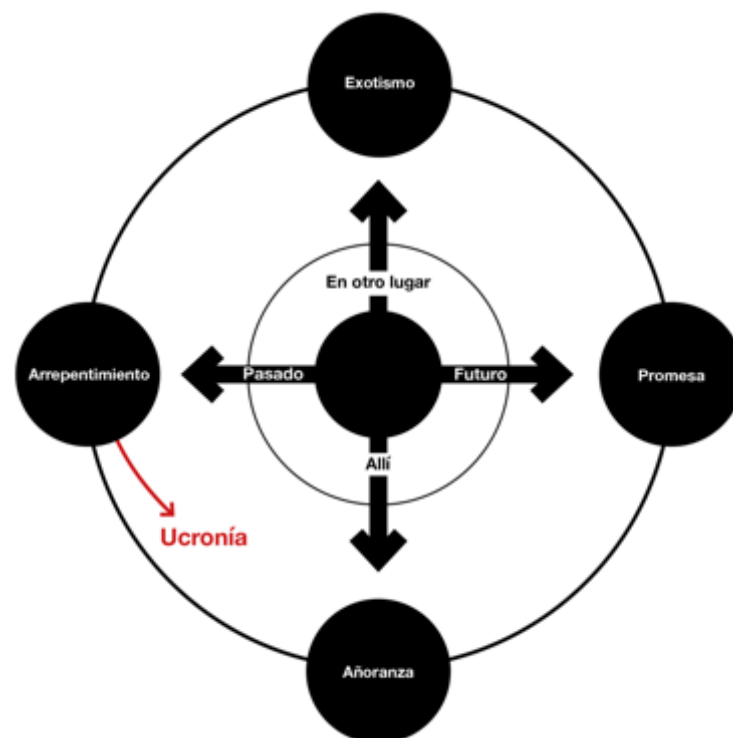


Figura 2. La ucronía sobre el esquema de *Paradigmas de la nostalgia*.
Elaboración propia sobre el estudio de Paré-Morin (2021: 41).

El papel de los medios de comunicación y del arte es, por tanto, fundamental en el estudio de la nostalgia como fenómeno *intermedial* y social. También es importante en los estudios sobre la memoria cultural. Los medios de comunicación y las disciplinas artísticas –principalmente la literatura o el cine– permiten un diálogo imaginario entre pasado, presente y futuro que habilita la construcción de un modelo de sociedad.

⁵ *El mundo de Jon* (1954), de Philip K. Dick, es un ejemplo. Cuando la Tierra está al borde de la extinción, unos pocos supervivientes regresan al pasado para evitar el *Armageddon*. *El ruido de un trueno* (1952), de Bradbury, es otro ejemplo o, en el cine esta vez, *Terminator* (1984), de James Cameron.

Retrotopía: la nostalgia y la utopía en la sociología y en el arte

En este apartado analizaremos la última obra del sociólogo polaco Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, por dos razones: al ser una obra publicada en 2017, toma en ella el pulso de la sociedad actual, dejando entrever posibles futuros para la humanidad. La segunda razón es que está totalmente orientada hacia la nostalgia de un pasado perdido, el *arrepentimiento*. Su título es un neologismo, como el de Renouvier (2019) en su tiempo: *Retrotopía*, o la utopía del pasado.

En su libro, Bauman describe la propensión actual de nuestras sociedades a concebir utopías orientadas hacia el pasado y ya no hacia el futuro. En este contexto, Bauman se une a la teoría del *presentismo* de Hartog (2003). El presente y el futuro, al ser inciertos, provocan miedo e inseguridad en los individuos. Por tanto, el regreso al pasado es, naturalmente, su única vía de escape posible. Sin embargo, la *retrotopía* de Bauman, de espíritu utópico, intenta transmitir la esperanza de reconciliar la seguridad del pasado con la libertad del futuro y abrir así un diálogo entre las temporalidades.

El Leviatán, la tribu y el seno materno

Según el filósofo del siglo XVII, Thomas Hobbes, a través de su *Leviatán* (2018), existe una propensión humana a la violencia. Esta antigua teoría la comparten todavía diversos autores actuales⁶. Nuestra sociedad está plagada de violencia y de temores, principalmente provocados por el neoliberalismo. El hecho de no poder entregarse al consumismo, en los templos modernos que son los centros comerciales, provoca violencia. La atomización y el aislamiento de la sociedad lleva a la desconfianza y el temor. Mientras que Hobbes hablaba de un poderoso y autoritario *Leviatán Único*, el mundo actual, según Bauman, está dominado por muchos leviatanes, demasiado débiles para evitar el caos (Bauman 2017: 53).

A nivel de organización política de nuestra sociedad, la unidad métrica sigue siendo el estado-nación, a pesar de la globalización y de la existencia de numerosas instituciones supranacionales. Al fin y al cabo, el estado es todavía un vecindario grande, pero entendemos esa unidad de medida, ya que nuestra necesidad de pertenecer a un grupo ha sido, durante muchos siglos, respondida por esa forma de distinguirse de los demás. El patrimonio histórico y cultural es, para muchos, un orgullo y, sobre todo, un propósito colectivo en el que se cristaliza la distinción entre nosotros y ellos⁷. Es

⁶ Hobbes es considerado el padre o inspirador de la teoría realista de las relaciones internacionales, cuyos principales autores son Henry Kissinger –que acaba de publicar su última obra *Liderazgo* (2023) con la editorial Debate, Barcelona–, Samuel Huntington y Hans Morgenthau. La teoría realista mantiene la visión de una naturaleza egoísta del hombre sobre los estados en una situación de anarquía. La guerra es, tanto para estos autores como para Hobbes, inevitable, ya que las relaciones entre los estados se basan en el uso del poder.

⁷ Según el politólogo americano Samuel Huntington (*El choque de las civilizaciones*, 1997), siempre existe un “nosotros” y un “ellos”. Mientras el “nosotros” no puede englobar el *ellos* (por razón cultural, política, económica, etc), la condición cosmopolita no se puede conseguir. Es prácticamente un mito. Sin embargo, la globalización es una realidad indudable.

por esa misma razón que, según las palabras de Anthony D. Smith (2007) que recoge Bauman «[...] los fuegos del nacionalismo nunca se extinguieron. El nacionalismo étnico sobrevivió bajo la pátina de la socialdemocracia y del liberalismo» (Bauman, 2017: 73).

Tras globalizar los capitales, las mercancías y las imágenes, ha llegado, según Michel Agier (2011) –citado por Bauman–, la hora de la globalización humana a través de las migraciones. Por ello, la vuelta a la tribu es nuestra respuesta lógica a la incomprensible e inabarcable globalización (Bauman, 2017: 80). Antes, afirma Bauman, los trabajadores tenían esperanzas de mejorar colectivamente. Ahora solo se piensa en la individualidad. Respeto a esa afirmación, Tim Jackson, profesor de desarrollo sostenible en la Universidad de Surrey ilustra, en el libro de Bauman, las derivas de nuestra sociedad: “Se trata de que las personas en general nos convencemos de gastar un dinero que no tenemos en cosas que no necesitamos para crear en personas que no nos importan unas impresiones que no perduran” (Bauman, 2017: 120).

La sociedad se está convirtiendo, cada vez más, en una suma de individuos narciso-consumidores de la que nace una sensación de perpetua insuficiencia. Ese sentimiento provoca una nostalgia al pasado perdido, incluso cuando ese pasado nunca fue (Bregman, 2016: 22-23). Por esta razón, la voluntad de volver al seno materno es la utopía del descanso de la superabundancia. En el vientre de la madre, estamos solos, no hay “otros”. No hay ideal neoliberal, nada de presión. La zona de confort es un lugar donde solo se oyen los ecos de lo que nosotros mismos decimos, y lo que vemos es el reflejo de nuestro retrato. Aunque se creía que Internet podía abrir el mundo a otras culturas y horizontes, parece claro que lo que la gente busca en las redes sociales es agruparse en torno a pasiones comunes o culturas idénticas. Internet no amplía nuestros horizontes, sino que confirma y refuerza nuestras zonas de confort.

Ucronías en el arte: nostalgia y retrotopía

Como hemos analizado anteriormente, Zygmunt Bauman define la *retrotopía* como el uso de la utopía en un retorno a imágenes de un pasado mitificado donde la nostalgia ocupa un lugar central. «Nostalgia y utopía se unen [...] a través de su referencia central a otro lugar que no existe o que ya no existe, anclado en una dimensión o de protesta o de huida de la sociedad actual» (Basset, Baussant, 2018: 2). Veremos, en las obras literarias y cinematográficas que analizamos a continuación, cómo la morfología utópica se articula con el uso de la ucronía y la nostalgia y, en consecuencia, cómo estas obras pueden definirse como *retrotopías* en el sentido de Bauman. Así, hemos elegido obras que utilizan la ucronía de forma simulada. En ellas no se trata de un viaje en el tiempo real, sino de la creación de una línea temporal diferente a través de la simulación. Es esta simulación⁸ la que sumerge a los personajes en una utopía nostálgica, una *retrotopía*.

- Ubi *Ubik* (1969), de Philip K. Dick: el progreso se cuestiona

⁸ Simulación en los términos que Jean Baudrillard expuso en *Simulacres et simulation* (1981).

Escrita en 1966 y publicada en 1969, la novela de Philip K. Dick describe una sociedad del futuro proyectada por el autor en 1992, en la que las personas poseen la capacidad de la telepatía y de la precognición⁹. Estos poderes son utilizados por las grandes corporaciones para espiar a la ciudadanía y a otras empresas. En una de ellas, Runciter & Associates, los empleados ayudan a sus clientes a luchar contra esta situación vendiéndoles los servicios de expertos capaces de contrarrestar los ataques de los telépatas, protegiendo así sus datos confidenciales. Un día, el fundador de la agencia es asesinado durante una misión trampa. Mientras es colocado en un estado criogénico que le permite una capacidad limitada de comunicación, sus empleados advierten que su mundo retrocede gradualmente hacia el pasado.

Uno de los principales elementos de las teorías citadas anteriormente es el punto de inflexión entre dos regímenes de temporalidad: uno en el que el progreso se percibe como positivo y otro en el que ya no lo es. Mientras François Hartog sitúa este punto en torno a los años setenta u ochenta y Zigmunt Bauman desarrolla su teoría de la sociedad líquida unos años más tarde, Philipp K. Dick lo imagina, mucho antes, con la publicación de esta obra. La cuestión central del libro es si la modernidad es realmente algo positivo. El capitalismo está omnipresente en el 1992 de Dick, donde hay que pagar incluso para acceder al frigorífico o a tu propia casa. El mundo está dirigido exclusivamente por corporaciones, la política ha desaparecido. En este punto, la telepatía imaginada por el autor se utiliza para recoger información de la gente con el fin de vendérsela a estas corporaciones para que le vendan aún más productos¹⁰.

A medida que avanza la novela, los personajes se ven envueltos en un túnel del tiempo que los lleva, poco a poco, al año 1939. Todo parece mejor en el pasado porque el capitalismo no era omnipresente y los limitados avances tecnológicos aún dejaban autonomía a los humanos. *Ubik* es, en este sentido, una ucronía del *arrepentimiento* según la tipología de Paré-Morin ya que su mensaje proyecta abiertamente un «antes era mejor».

Este retorno al pasado se produce de forma sutil ya que, al principio, sólo los objetos retroceden a su forma pasada. En *Ubik* no hay máquinas del tiempo. La degradación de la temporalidad es cuántica e inexplicable. A medida que avanza la novela, los empleados de la misión empiezan a experimentar efectos físicos como la fatiga y el frío. Sólo un producto, evidentemente muy caro, les permite frenar los efectos del regreso al pasado: es el Ubik, que no es otra cosa que una emanación de la sociedad capitalista que recuerdan los protagonistas. De hecho, cada capítulo comienza con un anuncio de una de las formas que adopta Ubik: un aerosol, un café soluble, etc. El capitalismo está en todas partes, la publicidad es su sistema de propaganda.

Ubik es una obra ucrónica de primer orden. Ha inspirado muchas películas que podríamos haber analizado, en este estudio, a la luz de las teorías de Bauman, como *The Matrix* (1999), *Inception* (2010) o *Abre los ojos* (1997). Todas estas películas presentan dos mundos paralelos. Uno es nostálgico y simulado, el otro es real y apocalíptico. Pero en cada película el protagonista tiene que elegir.

⁹ La precognición es un tema muy trabajado por Philip K. Dick, presente en varias de sus obras, como *Ubik* (1969), *El mundo que hizo Jones* (1956) y *The Minority Report* (1956). Este relato, publicado en la revista de ciencia ficción *Fantastic Universe*, fue ilustrado en la película homónima de Steven Spielberg en 2002.

¹⁰ Podemos sin duda concluir que Philip K. Dick anticipó la llegada de las GAFAM, acrónimo de las cinco grandes empresas tecnológicas estadounidenses: Google, Amazon, Facebook, Apple y Microsoft.

- *Ready Player One* (2011), de Ernest Cline: la nostalgia de los cuarentones

Adaptado al cine en 2018 por Steven Spielberg con el mismo título, la obra de ciencia ficción del autor estadounidense Ernest Cline es una oda a los años 80 y 90. Narra la historia de Wade Owen Watts, un joven de 18 años que vive en las *stacks* de Oklahoma City, un suburbio de torres de autocaravanas apiladas. La acción transcurre en 2044, cuando la Tierra está sumida en enormes problemas económicos y ecológicos. El único lugar donde es posible escapar de esta realidad apocalíptica es en OASIS11, un universo virtual infinito (a modo de *metaverso*) donde toda la población puede conectarse mediante unos auriculares y guantes de realidad virtual. Cuando el creador del juego muere, deja como legado una búsqueda del tesoro a escala mundial dentro de su universo virtual. Quien gane el desafío puede convertirse en el único heredero de la inmensa fortuna del creador de OASIS, James Halliday.

OASIS es mucho más que un MMORPG (Videojuego de Rol Multijugador Masivo en Línea en inglés). Dado que el mundo ha devenido en caos, toda la humanidad huye de la realidad para pasar la mayor parte del tiempo en una sociedad virtual que sirve no sólo de evasión, sino también de lugar de aprendizaje y de socialización. Aunque el acceso al juego es totalmente gratuito, todo se puede adquirir en OASIS (ropa para los avatares, vehículos, cursos, entretenimiento, y todo lo que podemos imaginar). Al comienzo del relato, tras cinco años de la muerte de su creador, nadie ha resuelto aún ninguno de los enigmas que permitirían heredar la colosal fortuna que está en juego.

La particularidad del mundo virtual OASIS es que está íntegramente compuesto por referencias a la cultura pop de finales de los 70 y sobre todo de los 80. Por ejemplo, el mundo escolar en el cual estudia Wade Watts está basado en el juego de rol *Dragones y Mazmorras* (*La tumba de los horrores*, 1978). De hecho, Wade consigue la primera llave luchando contra un mago del juego de rol en una partida del videojuego de 1982, *Joust*. Después, obtiene la segunda llave repitiendo el papel interpretado por Matthew Broderick en *Wargames* (John Badham, 1983). Las distintas aventuras del juego llevan al héroe principal a viajar por muchas otras referencias conocidas del mundo *geek* como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Star Wars* (George Lucas, 1977), *Pac-Man* (Toru Iwatani, 1980), los juegos *Zork* (1980), *Adventure* (Warren Robinett, 1979), *Black Tiger* (1987) y *Tempest* (1981), o el personaje Mechagodzilla (*Godzilla vs. Mechagodzilla*, 1974).

Este mundo muestra un evidente eco de la retrotopía de Bauman, y más precisamente a la nostalgia del seno materno. Wade Watts, el joven personaje principal, no ha conocido los años 80 ya que, si tiene 18 años en 2044, nació en 2026. Sin embargo, el creador del mundo virtual OASIS creció en los años 70 y 80 (nació en 1972). Al concebir el mundo virtual está recreando, sobre todo, el mundo de su infancia, que fue el lugar donde se sintió más seguro y probablemente más feliz.

Al imaginar un gigantesco mundo virtual centrado en una época sublimada por su creador (sólo toma de los años 80 la cultura pop, pero no el clima sociopolítico y económico de la época), introduce a toda la humanidad en una ucronía virtual. No es el pasado tal y como fue, sino una simulación del pasado tal y como Halliday lo idealizó.

¹¹ Acrónimo en inglés de Simulación de Inmersión Sensorial Ontológica Antropocéntrica.

Además, en este caso, se trata de la simulación –el mundo virtual– de una simulación –el recuerdo nostálgico de un *geek* que creció durante los años ochenta–¹².

- *El Bosque* (2004), de M. Night Shyamalan: «El infierno son los otros» (Sartre, 1947)

La película narra la historia de un pequeño pueblo aislado de Pensilvania a finales del siglo XIX. Fundada por Edward Walker (William Hurt) y Alice Hunt (Sigourney Weaver), la pequeña comunidad está rodeada de bosques poblados por monstruos (que realmente no existen) con los que los aldeanos tienen un acuerdo tácito: nadie se aventura en el bosque y, a cambio, las criaturas no atacan al pueblo.

Un día, sin embargo, Lucius Hunt (Joaquin Phoenix), deseoso de ver el mundo exterior, solicita autorización para salir de la aldea. Este hecho desencadenará una serie de acontecimientos que llevarán a Ivy, la hija ciega de Edward Walker, a salir de la aldea y a hacer que el espectador descubra la realidad fuera de ella.

En esa aldea, no hay electricidad ni vehículos y los aldeanos respetan al líder de la comunidad y al Consejo de Ancianos. Todos viven en armonía y autosuficiencia en un entorno casi idílico. Este comienzo se hace eco, obviamente, de la *retrotopía* de Bauman cuando habla del retorno a la tribu. La aldea es una excelente ilustración de la aplicación de un modelo utópico que para los fundadores de esta comunidad es totalmente voluntario. Al mentir para proteger a la comunidad de una amenaza inexistente (los monstruos) intentan proteger a sus familias de una amenaza que sólo ellos saben que es real (la violencia fuera de la comunidad). Bauman también aborda el tema del enemigo –«ellos»– cuando retoma la tesis del politólogo Samuel Huntington. El «nosotros» es la pequeña comunidad autosuficiente y los «otros» son los que viven fuera: los monstruos para los habitantes que ignoran la realidad y la civilización de los años 70.

El uso de la ucronía como herramienta voluntaria por parte de los fundadores de la comunidad es interesante, ya que refuerza la idea de una nostalgia del *arrepentimiento* según la tipología de Paré-Morin (2017). De hecho, el mundo de los años setenta (en el que realmente vivían los miembros fundadores, todos de la clase acomodada estadounidense) se percibe como negativo y se prefiere el de finales del siglo XIX, porque se considera más seguro. La nostalgia se basa en los mitos de un pasado idealizado y de una época que, sin embargo, ninguno de los miembros fundadores de la comunidad pudo vivir directamente, al igual que el ejemplo anterior (*Ready Player One*).

El regreso a un pasado reconfortante tampoco se produce a través de un viaje en el tiempo sino más bien –y ahí radica la originalidad de esta película– a través del aislamiento del «nosotros» de los «otros» o «ellos», como la negación misma de nuestra condición cosmopolita (Beck, 1997) y, sobre todo, como el rechazo categórico de cualquier tipo de progreso, sea económico, tecnológico o social. Al igual que en *Ubik*, el progreso es considerado como nefasto para la sociedad.

Por desgracia, la utopía no funciona en el transcurso del film, porque implica una creencia ciega continua e incondicional en el mito fundacional de la utopía

¹² Charles Brooker, guionista de la serie de TV *Black Mirror*, plasmó exactamente la misma visión en el episodio 4 de la temporada 3 *San Junipero* (estrenado el 21 de octubre 2016) y ambientado virtualmente en 1987, ya que la ciudad, con el mismo nombre donde la acción se desarrolla, es una ciudad ficticia.

(el personaje de Ivy es su mejor manifestación en este sentido). Ahora bien, según Hobbes (2018) «el hombre siendo un lobo para el hombre», le es imposible escapar de su condición humana. Por lo tanto, es necesario recurrir a la violencia. El *Leviatán* necesita el uso de la fuerza (sea de persuasión o de coerción) para imponer su ideal de sociedad.

El viaje de Ivy al bosque deja al espectador en un estado de ansiedad ya que, en ese momento, cambia el punto de vista de la narración que, hasta entonces, se había situado en una aldea de finales del siglo XIX amenazada por unos extraños monstruos. Una vez que el espectador comprende definitivamente que los monstruos no existen y que, por tanto, el bosque esconde otra amenaza distinta a la esgrimida por los fundadores de la comunidad, se mete en la piel del personaje de Ivy, inquieto y febril, ante un futuro incierto al igual que Truman Burbank en *The Truman Show* (1998) de Peter Weir, que no duda en salir de su burbuja mediática tras una aterradora tormenta en alta mar. Sin embargo, aunque era lógico desear la libertad a Truman, no lo es para Ivy. Su regreso a la tribu y a esta utopía disfrazada parece ser mucho más tranquilizador que lo que puede esperarle fuera de los límites del “nosotros”. Kevin, el personaje que la ayuda a volver también lo entiende y le permite unirse a su mundo sin contarle la verdad sobre “ellos”. El modelo utópico de los fundadores de la aldea se ha puesto a prueba, pero ha resistido al mundo real. Eso significa la persistencia del mito original, elemento necesario para su supervivencia. El “ellos” tiene que seguir allí para que el “nosotros” exista. Esta conclusión de la película confirmó la idea bastante pesimista de Bauman sobre nuestra incapacidad para alcanzar una conciencia cosmopolita a pesar de nuestra condición cosmopolita. El «nosotros» sólo existirá si existe el «ellos», es decir, si no se produce «[...] una integración sin separación alguna a la que recurrir» (Bauman, 2017: 156).

Conclusión

A modo de conclusión, podríamos decir que, desde mediados del siglo XX, el uso de la ucronía en la ficción es frecuente. Pero no sólo el cine y la literatura se han apropiado de sus códigos, también la investigación académica en Sociología, Ciencias Políticas y Filosofía la han convertido en objeto de estudio y reflexión crítica.

Aunque nazca de la nostalgia de un pasado, la ucronía es, ante todo, una revuelta contra la realidad. Como han desarrollado Bauman o Hartog, dado que el futuro es incierto, el presente confuso y el pasado difícil de asumir (tanto si se ha sido víctima como verdugo), resulta más tranquilizador reescribir la historia. Pero no es necesario hacerlo desde un relato donde la ucronía se muestre de forma «clásica» y evidente. En los ejemplos analizados en este trabajo hemos demostrado que existe una *ucronía simulada*, creada por los propios personajes del relato, con distintas intenciones o fines. Esta variante de la ucronía, más sofisticada y compleja, responde directamente al momento sociológico, económico, político y cultural actual.

En todos los ejemplos que hemos examinado hay, sin embargo, una observación común: la realidad histórica –y sus posibles traumas– no desaparece por reinventarla. Así, cuando los protagonistas de *Ubik* (1969) se reencuentran en 1939, un taxista del aislacionista Medio Oeste elogia al régimen nazi: “La verdadera amenaza son los comunistas, no los alemanes” (Dick, 1969: 198-199). En *Ready Player One* (2011),

mientras el héroe está casi permanentemente inmerso en una simulación de los años 80 durante casi 474 páginas, advierte, en las últimas líneas, que la realidad también puede ofrecer alguna promesa: “En ese momento descubrí que, por primera vez en mi vida, no sentía el menor deseo de volver a OASIS” (Cline, 2011: 474).

Allí donde las humanidades pueden observar y diseccionar los hechos históricos mediante la ucronía científica, la literatura se toma las libertades necesarias para crear futuros posibles y, sobre todo, para salir de la crisis actual de la relación con el tiempo. Las investigaciones en ciencias humanas relacionadas con el *antropoceno*, la *colapsología*, la *retrotopía* o el *presentismo* permiten albergar la esperanza de que la nostalgia también pueda convertirse en una promesa.

Referencias bibliográficas

- AGIER, Michel. (2011). *Le Couloir des exilés: être étranger dans un monde commun*. Vulaines sur Seine: Éditions du Croquant.
- ALEXIEVITCH, Svetlana. (2015). *El fin del “homo sovieticus”*. Barcelona: Acantilado.
- BARRÈRE, Anne; & MARTUCCELLI, Danilo. (2009). *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l’imagination sociologique*. Villeneuve d’Ascq: Septentrion.
- BASSET, Karine ; & BAUSSANT, Michèle. (2018). *Utopie, nostalgie: approches croisées. Conserveries mémorielles, (22)*.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilee.
- BAUMAN, Zygmunt. (2017). *Retrotopía*. Barcelona: Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.
- BAUMAN, Zygmunt. (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- BECK, Ulrich. (2008). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós.
- BERGER, Peter ; & LUCKMANN, Thomas. (2018). *La construction sociale de la réalité*. Malakoff: Armand Colin.
- BORGES, Jorge Luis. (1984). *El Jardín de los senderos que se bifurcan*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRADBURY, Ray. (2020). El ruido de un trueno. En *Las doradas manzanas del sol* (pp. 48–68). Barcelona: Minotauro.
- BREGMAN, Rutger. (2017). *Utopies réalistes*. Paris: Éditions du Seuil.
- CERVILLE, Maxime ; & QUEMENER, Nelly. (2018). *Cultural Studies, Théories et méthodes*. Malakoff: Armand Colin.
- CLAEYS, Gregory. (2011). *Utopia. The History of an Idea*. París: Thames & Hudson.
- CLINE, Ernest. (2011). *Ready Player One*. Barcelona: Penguin Random House.
- DICK, Philip K. (1954). *El mundo de Jon*. Barcelona: Minotauro.
- DICK, Philip K. (1969). *Ubik*. New York: Doubleday.
- DICK, Philip K. (2022). *El mundo que Jones creó*. Barcelona: Minotauro.
- DICK, Philip K. (2002). *The Minority Report*. London: Gollancz - Cassell Group.
- EVERETT, Hugh. (1973). *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. New Jersey: Princeton University Press.

- FEVRY, Sébastien. (2021). Nostalgie et rétrotopie au regard de la narratologie. En FANTIN, Emmanuelle. FEVRY, Sébastien. NIEMEYER, Katharina (dir.). *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- GOBLED, Karine ; & CAMPEIS, Bertrand. (2015). *Le guide de l'uchronie*. Chambéry: ActusF.
- HARTOG, François. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil.
- HEINICH, Nathalie. (1998). *Ce que l'Art fait à la Sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- HENRIET, Éric B. (2009). *L'uchronie*. Paris: Klincksieck.
- HOBBS, Thomas. (2018). *Leviatán*. Barcelona: Deusto.
- HUNTINGTON, Samuel P. (1997). *Le Choc des civilisations*. Paris: Odile Jacob.
- MARTORELL CAMPOS, Francisco. (2019). *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*. Valencia: La Caja Books.
- MORE, Thomas. (2012). *L'Utopie*. Paris: Gallimard.
- MORIN, Edgar. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- PARÉ-MORIN, Tristan. (2021). Nostalgie et rétrotopie au regard de la narratologie. En FANTIN, Emmanuelle ; FEVRY, Sébastien ; & NIEMEYER, Katharina (dir.). *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies* (pp. 263-331). Villeneuve d'Ascq: Septentrion.
- RENOUVIER, Charles Bernard. (2019). *Ucronía: utopía en la historia*. Madrid: Akal.
- SARTRE, Jean-Paul. (1947). *Huis Clos*. Paris: Gallimard.
- SMITH, Anthony D. (2007). *Nations and Nationalism in a Global Era*. Cambridge: Polity.
- SCHMITT, Eric-Emmanuel. (2003). *La part de l'autre*. Paris: LGF/Le Livre de Poche.
- UNGUREANU, Camil. (2020). *Cine y Política. Una inmersión rápida*. Barcelona: Tibidabo Ediciones.
- WUTTKE, Benjamin, VIDAL, Dominique, y LINDEN, Peter. (2004). Los alemanes del Este, presos de la Ostalgia. *Le Monde Diplomatique*, agosto 2014, 6-8.

Filmografía y ludografía

- AMENÁBAR, Alejandro (Director). (1997). *Abre los ojos* [Película]. Sogecine.
- BADHAM, John (Director). (1983). *Wargames* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer, Sherwood, The Leonard Goldberg Company, United Artists.
- BECKER, Wolfgang (Director). (2003). *Good-Bye Lenin* [Película]. X-Filme Creative Pool.
- BROOKER, Charles (Guionista); & HARRIS, Owen (Director). (21 de octubre de 2016) San Junipero (Temporada 3, Episodio 4) [Episodio de serie de televisión]. En BEBSTER, Rocky; BORG, Laurie; & HOGAN, Ian (Productores). *Black Mirror*. House of Tomorrow.
- CAMERON, James (Director). (1984). *Terminator* [Película]. Orion Pictures.
- GYGAX, Gary (Director) (1978). *Dragones y Mazmorras, Tomb of Horror*. [Juego de Rol]. TSR, Inc.

NEWCOMER, John (Diseñador). (1982). *Joust* [Videojuego]. Williams Electronics.

NOLAN, Christopher (Director) (2010). *Inception* [Película]. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Films.

SHYAMALAN, M. Night (Director). (2004). *The Village* [Película]. Touchstone Pictures.

SPIELBERG, Steven (Director). (2018). *Ready Player One* [Película]. Warner Bros, Amblin Entertainment.

WACHOWSKI, Lilly; & Lana (Directoras). (1999). *The Matrix* [Película]. Village Roadshow Pictures, Silver Pictures.

WEIR, Peter (Director). (1998). *The Truman Show* [Película]. Scott Rudin Productions.

ZEMECKIS, Robert (Director). (1985). *Regreso al futuro* [Película]. Universal Pictures.


ZEMECKIS, Robert (Director). (1989). *Regreso al futuro II* [Película]. Universal Pictures.

WATCHMEN ENTRE LENGUAS Y CULTURAS: ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DE UN MUNDO FICTICIO UCRÓNICO CONSTRUIDO EN EL CAMPO DE LA NARRATIVA GRÁFICA

WATCHMEN BETWEEN LANGUAGES AND CULTURES: TRANSLATION ANALYSIS OF A UCHRONIC FICTIONAL WORLD BUILT IN THE FIELD OF GRAPHIC NARRATIVE

ROBERT SZYMYSLIK
Universidad Pablo de Olavide

rszy1@upo.es

 0000-0003-1403-0692

Recibido: 21/12/2022

Aceptado: 20/04/2023

Resumen

El presente trabajo consiste en el análisis traductológico de un mundo ficticio construido en una historia procedente del campo de la narrativa gráfica. De manera específica, se estudiará el trasvase entre la lengua inglesa y la española de los componentes conceptuales, narrativos y lingüísticos que permiten evocar el universo ucrónico presentado en la obra *Watchmen* de Moore, Gibbons y Higgins (publicada en 1985). En el artículo se explorarán conceptos teóricos como “mundo ficticio”, “funcionalismo” y “problema de traducción” y se realizará una observación práctica de una selección de problemas de traducción (detectados tras un vaciado integral de esta novela gráfica) para determinar la funcionalidad de las opciones propuestas en lo referente a la visualización de este contexto hipotético en la cultura de destino.

Palabras clave: mundo ficticio, novela gráfica, problema de traducción, traducción de cómic, ucronía, *Watchmen*.

Abstract

This paper consists of the translation analysis of a fictional world built within a story pertaining to the field of graphic narratives. Specifically, the transfer between English and Spanish of conceptual, narrative, and linguistic components that enable readers to evoke the uchronic universe presented in *Watchmen* by Moore, Gibbons and Higgins (published in 1985) will be studied. In this article, theoretical concepts such as “fictional world”, “functionalism”, and “translation problem” will be explored and a practical observation of a selection of translation problems (detected after an integral analysis of this graphic novel) will be carried out to determine the functionality of the proposed options regarding the display of this hypothetical context in the target culture.

Keywords: Comic book translation, Fictional World, Graphic Novel, Translation Problem, Uchronia, *Watchmen*.

Introducción y objetivos

Este trabajo consiste en el estudio de la traducción del mundo ficticio construido en una composición perteneciente a la narrativa gráfica. Se trata del análisis de los componentes narrativos, lingüísticos y conceptuales esenciales que permiten evocar el universo imaginario diseñado en la obra titulada *Watchmen* y está enfocado a la detección y la observación de problemas de traducción mediante un análisis contrastivo entre la lengua inglesa y la española. El trabajo posee una sección teórica en la que se explorarán conceptos fundamentales para este (tales como “mundo ficticio”, “construcción de mundos”, “funcionalismo” o “problema de traducción”) y un apartado práctico en el que se llevará a cabo el estudio de siete muestras de problemas de traducción que influyen de una manera destacada en la comprensión de la trama relatada en esta novela gráfica y en la visualización del universo descrito en ella, seleccionados de un total de cuarenta y ocho muestras obtenidas tras un vaciado integral. Los objetivos de este trabajo pueden desglosarse como sigue:

- Estudiar las singularidades de las obras narrativas gráficas y de su traducción.
- Comprender el concepto de “mundo ficticio” y sus características en el medio de la narrativa gráfica.
- Exponer la noción de “problema de traducción” y cómo puede aplicarse al análisis de la transferencia de los mundos ficticios diseñados en las obras narrativas gráficas.
- Comprender las características del mundo ficticio desarrollado en *Watchmen* de Moore, Gibbons y Higgins.
- Analizar la traducción de los componentes conceptuales que estructuran la trama y que permiten que surja el mundo ficticio descrito en *Watchmen*.
- Obtener conclusiones acerca de la funcionalidad de las opciones proporcionadas en la versión traducida de esta novela gráfica y extrapolar estos datos a la traducción de mundos ficticios construidos en obras narrativas gráficas.

Los mundos ficticios y sus problemas de traducción

Los mundos ficticios pueden entenderse como universos posibles de escala reducida y en los que puede localizarse un número limitado de individuos (Doležel, 1998: vii). A pesar del hecho de que los mundos ficticios están destinados a existir en un medio narrativo y especulativo, este factor no disminuye su complejidad, pues los universos imaginarios pueden constituir estructuras que imitan la realidad externa a las obras en detalle e incluso incluir subestructuras que causen que su naturaleza sea muy intrincada (Ronen, 1994: 29). La relación entre las historias y los mundos ficticios es extremadamente profunda: como explica Ryan (1980: 403), no es posible estructurar una trama sin confeccionar un mundo ficticio. Esto es, toda obra (al margen de su temática, de su género narrativo o del soporte creativo en el que se ha creado, entre otros) requiere componer tanto una narración como un mundo ficticio en el que ubicar a sus personajes y en el que pueden tener lugar los acontecimientos que definen la trama.

A la hora de estudiar la composición de los mundos ficticios (y su traducción, como en el caso del presente trabajo), es necesario mencionar una idea esencial, la diégesis: esta puede definirse como la dimensión separada del contexto que ocupan los emisores y los receptores de una narración. Además, puede comprenderse también como los mundos ficticios que diseñan los compositores de una historia o de una teoría que desean contrastar (Prince, 2003: 1964). Este hecho causa que dentro de un mundo ficticio exista “contenido diegético” y “contenido extradiegético” (Szymyslik, 2019: 215): en el primer caso, las ideas descritas podrán rastrearse hasta el mundo real, lo que significa (por ejemplo, desde el prisma de la traducción) que será posible encontrar información acerca de ellas fuera de un universo imaginario. Por el contrario, en el segundo caso, solo se podrá acceder a cualquier dato acerca de una noción dentro del contexto imaginario, lo que puede dificultar notablemente las tareas de documentación sobre ella y, por extensión, los procesos de comprensión y traducción.

La traducción de mundos ficticios puede enfocarse tomando como referencia la noción de “problema de traducción” (Szymyslik, 2019). Estos componentes de los discursos que van a trasladarse entre lenguas y culturas no disponen de una definición única en los Estudios de traducción y uno de los puntos principales de debate acerca de ellos es su consideración como un fenómeno caracterizado por la objetividad o la subjetividad: teóricos como Hurtado (2004: 286) o Mayoral (2001: 15) le aportan un carácter subjetivo, relacionado con la experiencia de cada profesional y con las percepciones de cada traductor acerca de los aspectos problemáticos que pueden suponerle un esfuerzo especial durante un encargo. En este trabajo también se siguen las ideas de Kiraly (1995: 105) y Sirén y Hakkarainen (2002: 76), quienes insisten en el hecho de que los problemas de traducción pueden comprenderse como aquellos segmentos de un discurso que no podrían solucionarse sin poner en práctica estrategias extraordinarias que no se aplicarían en el caso de los demás componentes implicados en un encargo y que obligan a los profesionales a realizar transformaciones (por ejemplo, de tipo formal o semántico) de elementos particulares de dichos textos origen para cumplir sus objetivos comunicativos. Este hecho aumentaría el carácter objetivo de los problemas que se pueden detectar en un encargo de traducción. Desde este punto de vista, recogiendo las nociones defendidas en Szymyslik (2019), se interpretan los problemas de traducción vinculados al mundo ficticio de *Watchmen* como aquellos constituyentes del discurso original que deben trasladarse de un modo funcional debido a su importancia para evocar el mundo ficticio en su totalidad en la cultura de destino, que es su meta comunicativa. Estos conceptos innovadores pueden plasmarse como signos concretos, esto es, neologismos diseñados específicamente para un mundo ficticio; o como neosemas, es decir, significados que se asocian a vocablos preexistentes en una lengua con un objetivo narrativo (Szymyslik, 2019: 180-215).

El mundo ficticio de *Watchmen*

Watchmen es una novela gráfica publicada en 1985 por la compañía DC Comics y creada por el guionista Alan Moore, el dibujante Dave Gibbons y el colorista John Higgins. A pesar de que podría ubicarse en el género de superhéroes, pues utiliza muchos de sus

argumentos clásicos (gestados desde la publicación de la obra de referencia de este género en 1938, *Action Comics*, en la que debutó el personaje denominado Superman, de acuerdo con Reynolds, 1994: 9-10), esta obra trascendió absolutamente sus límites. *Watchmen* se aleja del ideal superheróico y nos muestra individuos imperfectos que no son capaces de superar sus defectos, lo que a veces causa que sucumban a comportamientos censurables e incluso abyectos. Esta era una tendencia que se había iniciado en los años 80 gracias a composiciones como *Batman: The Dark Knight Returns* y *Daredevil: Born Again* de Frank Miller, que permitió madurar a la narrativa gráfica en su conjunto y aumentó el grado de profundidad de esta clase de narraciones (Van Ness, 2010: 1-2).

Moore, Gibbons y Higgins presentaron a un grupo de seres extraordinarios con luces y sombras, anclados a la realidad histórica del momento de su publicación (esto es, las postrimerías de la Guerra Fría), pero alejados al mismo tiempo de ella a través de acontecimientos e ideas ficticias. Al presentar posibilidades de desarrollo alternativas, pero ampliamente basadas en los acontecimientos reales que tuvieron lugar en el siglo XX fuera del universo de la novela gráfica, *Watchmen* constituye un ejemplo de ucronía, término heredado de la obra *Uchronie* de Renouvier (1876). Se trata de una narración que realiza alguna modificación en la forma en la que se desarrollaron los hechos históricos en la realidad con un objetivo especulativo o narrativo (Kaye, 2010: 38).

La narrativa gráfica y su traducción

Watchmen se ubica en la narrativa gráfica, caracterizada por la interrelación de diferentes canales de información que se unen para construir una composición multimodal. De acuerdo con McCloud (1993: 9) y Eisner (1985: 140), las obras narrativas gráficas pueden entenderse como una agrupación de diferentes imágenes yuxtapuestas con un orden determinado y los datos se transmiten a través de una combinación de imágenes y palabras en escenas correlativas. En el caso de las novelas gráficas (en contraposición a muchas de las historias agrupadas usando la etiqueta “cómic”), se potencia más el factor narrativo, de manera similar a lo que ocurre en el medio de la literatura, con el consiguiente incremento de la complejidad de sus tramas (Stein, Thon, 2015: 32). Los mundos ficticios que se construyen en este soporte creativo dependerán de esta mezcla de canales para que los receptores puedan descodificar adecuadamente los diferentes tipos de datos que forman la narración y el mundo ficticio.

Los componentes más habituales que pueden detectarse en una obra de tipo narrativo gráfico son los siguientes, de acuerdo con Stein y Thon (2015: 10) y Zanettin (2015: 11): paneles separados unos de otros en los que se muestran diferentes escenas o partes de un mismo acontecimiento; bocadillos para las intervenciones habladas de los personajes y globos para recoger sus pensamientos; y cartelas que proporcionan datos adicionales acerca de las escenas expuestas. Deberá comprenderse la obra de un modo total para llevar a cabo los procedimientos de traducción funcionalmente y proporcionar a los destinatarios todos los datos que necesitan para poder evocar adecuadamente los atributos de un mundo ficticio creado en un cómic o una novela gráfica, que pueden ser de naturaleza textual, visual o incluso pragmática, que únicamente se detectará por medio de procesos semióticos (Zanettin, 2015: 12). Asimismo, las restricciones de espacio

y de caracteres constituirán un problema de traducción notable para ofrecer equivalentes funcionales para la información textual incorporada a los bocadillos o cartelas (entre otros elementos) de una composición de esta índole (Rodríguez, 2019: 115).

Metodología

La metodología seguida para llevar a cabo este análisis traductológico de la transferencia de los elementos fundacionales que permiten aparecer al mundo ficticio descrito en *Watchmen* se basan en diferentes teorías procedentes de los estudios de traducción, en especial aquellas relativas al funcionalismo, que defienden que los objetivos de las traducciones son desencadenar los efectos perseguidos por el discurso de procedencia y trasladar la función de la información original a los receptores meta (Reiss, Vermeer, 1984; Nord, 2018). La misión principal de este discurso es causar fascinación en los destinatarios hispanohablantes al adentrarse en las singularidades que posee el mundo que se describe en la novela gráfica original.

Además, se han seguido las ideas de diferentes académicos, referidas al análisis contrastivo de traducciones. De acuerdo con autores como Toury (1980: 112-113) y Valero (2007: 129), estos estudios deben concentrarse en porciones limitadas de contenido con el objetivo de favorecer el examen exhaustivo de las estrategias puestas en práctica por los profesionales y para potenciar la extracción de conclusiones valiosas desde el punto de vista científico. Para valorar la extensión ideal de estos fragmentos de los discursos originales y traducidos, Toury asevera que es necesario adaptar cada extracto y asegurarse de que se incluya la totalidad del problema de traducción analizado y la solución completa propuesta para ellos (2004: 122). En este estudio, los fragmentos de información de la obra original analizados se corresponden con los elementos diegéticos y extradiegéticos específicos que permiten surgir al mundo ficticio descrito en *Watchmen* y observando si sus atributos son detectables en la lengua española. El texto meta empleado para ello (único disponible en el contexto hispanohablante en la actualidad, UNESCO 2022: en línea) fue traducido por Tobar Pastor y publicado por ECC Ediciones en 2016 (Moore; Gibbons; & Higgins, 2016).

Según Munday (2016: 157), no existe ningún modelo preestablecido en los Estudios de traducción para contrastar las traducciones, por lo que se ha utilizado un modelo propio en este trabajo. Deriva del método diseñado en Szymyslik (2019: 267), en el que se analizan los problemas de traducción vinculados mundos ficticios a través de una ficha traductológica, adaptada a los requisitos de los universos imaginarios construidos en el medio de la narrativa gráfica. En las fichas, para distinguir si la información procede del entorno hipotético creado en la obra originaria o en la traducida se utilizan las siglas MFO (correspondiente a Mundo Ficticio Original) y MFM (en este caso, Mundo Ficticio Meta).



El criterio de selección de las muestras consistió en el proceso siguiente: se realizó un vaciado integral de los conceptos diegéticos y extradiegéticos que caracterizan la naturaleza especial del mundo ficticio plasmado en *Watchmen*. Es decir, se han seleccionado muestras que son elementales para construir este universo imaginario tanto desde el prisma del alejamiento de esta realidad narrativa de la que ocupan sus creadores y sus receptores y, al mismo tiempo, se han identificado aquellas nociones externas

a la narración (de tipo histórico, cultural, político, etc.) que permitieron a los autores disponer de unos cimientos conceptuales sólidos para narrar su historia. Posteriormente, se han estudiado las estrategias aplicadas para llevar estas ideas a la cultura meta y se ha evaluado la funcionalidad de los equivalentes en lo concerniente a la evocación de este mundo ficticio a través de la versión traducida de la novela gráfica.

Análisis

A continuación, se incluye el análisis de siete problemas de traducción relevantes para la evocación del mundo ficticio recogido en *Watchmen*. Como se ha mencionado anteriormente, la información esencial está recogida en una ficha de análisis traductológico y se acompaña de un comentario en el que se explican la importancia de cada noción, la forma en la que se ha llevado a cabo su traducción y, por último, la funcionalidad de cada constituyente para favorecer la evocación de este universo en la cultura de destino.

Rorschach

Código WA-1	Entrada del MFO Rorschach	Pasaje del MFO 16
Contexto en el MFO <i>Alright, Ror... Alright, Walter... [...]. Making a mask for yourself, you decided to become Rorschach and... / Don't be stupid. I wasn't Rorschach then. Then I was just Kovacs. Kovacs pretending to be Rorschach.</i>		
Fuente del MFO MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). <i>Watchmen</i> . Nueva York: DC Comics		
Entrada del MFM "Rorschach"	Pasaje del MFM 19	
Contexto en el MFM "Muy bien, Ror... Muy bien, Walter... [...]. Te hiciste una máscara, decidiste convertirte en Rorschach y... / No sea estúpido. Entonces aún no era Rorschach. Entonces solo era Kovacs. Kovacs fingiendo ser Rorschach".		
Fuente del MFM MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). <i>Watchmen</i> (Trad. TOBAR PASTOR, Felip). Barcelona: ECC Ediciones		
Viñeta original		Viñeta traducida
		

En esta obra, los autores hacen uso de diferentes conceptos extradieгéticos que, tras una reelaboración para adaptarlos a los propósitos de esta narración, adoptan nuevos significados y nuevas funciones. Este es el caso del término *Rorschach*, que en este mundo representa un neosema y un caractónimo, es decir, la denominación de un personaje que sirve tanto para aludir a él dentro de la historia como para explicitar algunas características acerca de él (Grantley, 2013: 88). Dentro de la narración, representa el pseudónimo de Walter Kovacs, el personaje principal que guía la trama. Esta denominación deriva del apellido del psiquiatra Hermann Rorschach, quien diseñó la prueba que lleva su nombre, basado en la interpretación de imágenes abstractas (Searls, 2017: ix-34). En *Watchmen*, Kovacs lleva una máscara que reacciona ante el movimiento y el cambio de temperatura creando diferentes patrones (Moore, Gibbons, Higgins, 2016: 184).

Desde el punto de vista de la traducción, este concepto requería, en primer lugar, identificar que este término representa el apellido de una figura real y, posteriormente, fue necesario realizar un proceso de documentación acerca de este investigador. En la versión traducida de la novela gráfica, se detecta el equivalente “Rorschach”, que coincide con el apellido del psiquiatra suizo, de lo que se deduce que Tobar Pastor ha comprendido adecuadamente su naturaleza y ha trasladado funcionalmente este caractónimo a la lengua española.

Dr. Manhattan

Código WA-2	Entrada del MFO <i>Dr. Manhattan</i>	Pasaje del MFO 18
Contexto en el MFO <i>Listen... could it have been a political killing? Maybe the soviets... / [...] Don't believe it. America has Dr. Manhattan. Reds have been running scared since '65. They'd never dare antagonize us [...].</i>		
Fuente del MFO MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). <i>Watchmen</i> . Nueva York: DC Comics		
Entrada del MFM “Dr. Manhattan”		Pasaje del MFM 21
Contexto en el MFM “Escucha... ¿puede haberse tratado de un asesinato político? A lo mejor los soviéticos... / [...] Me niego a creerlo. América tiene al Dr. Manhattan. Los rojos están asustados desde el 65. Nunca se atreverían a desafiarnos [...]”.		

Fuente del MFM

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). *Watchmen* (Trad. TOBAR PASTOR, Felip). Barcelona: ECC Ediciones

Viñeta original





Viñeta traducida



En este fragmento de la obra, se cita a una de las figuras fundamentales sin la que la historia de *Watchmen* no podría desarrollarse: se trata del personaje denominado Dr. Manhattan. Originalmente se llamaba Jon Osterman y fue víctima de un accidente durante la realización de un experimento científico, lo que le confirió un inmenso poder (Moore; Gibbons; & Higgins, 2016:108-119). Su influencia no solo para la política interior y exterior de Estados Unidos, sino para el equilibrio geopolítico a escala mundial en la obra es determinante a la hora de reinterpretar la lucha entre potencias que tuvo lugar durante la Guerra Fría.

La estructura del caractónimo alude al Proyecto Manhattan, la iniciativa conjunta que llevaron a cabo Estados Unidos, Reino Unido y Canadá durante las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial para desarrollar la bomba atómica (Welch; & Lamphier, 2019: 296-322). Este ejemplo constituye un caso de noción extradiegética que se ha reelaborado para adecuarse a los propósitos de la novela gráfica. Su transferencia entre el inglés y el español pasó por diferentes fases: procedimientos, inicialmente, de identificación de la referencia histórica de la que parte el diseño de este caractónimo; posteriormente, se realizaron procesos de documentación para localizar el equivalente que se emplea en la lengua española para esta idea; y, por último, se tomaron decisiones respecto del equivalente final, “Dr. Manhattan”. Este mantiene inalterada la referencia original, pero resulta funcional en la cultura de destino debido a que el acontecimiento histórico en la que se basa este personaje es identificable por parte del público hispanohablante.

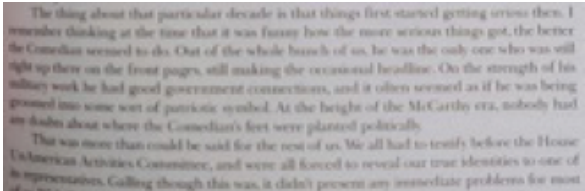
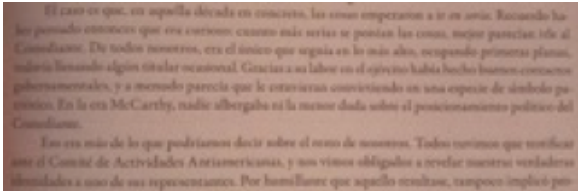
Extranormal operatives

Código	Entrada del MFO	Pasaje del MFO
WA-3	<i>Extranormal operatives</i>	22
Contexto en el MFO		
Yes. Since he and I are the only two extranormal operatives currently employed by the government, I was informed on Saturday morning. I understand the C.I.A suspects the Libyans were responsible.		
Fuente del MFO		
MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). <i>Watchmen</i> . Nueva York: DC Comics		
Entrada del MFM		Pasaje del MFM
"Agentes extranormales"		25
Contexto en el MFM		
"Sí. Dado que él y yo éramos los únicos agentes extranormales empleados por el gobierno, se me informó de ello el sábado por la mañana. Por lo que sé, se sospecha de los libios".		
Fuente del MFM		
MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). <i>Watchmen</i> (Trad. TOBAR PASTOR, Felip). Barcelona: ECC Ediciones		
Viñeta original	Viñeta traducida	
		

Como se ha descrito anteriormente, en este mundo ficticio existen individuos con capacidades inusitadas, por lo que era necesario ubicar a estos agentes en el seno de las autoridades de los Estados Unidos. En la novela gráfica origen, puede localizarse el término *extranormal operatives*. *Extranormal* conforma un adjetivo que se utiliza en la lengua inglesa en círculos especializados, pero cuyo uso no es frecuente en español, como atestigua su ausencia en el Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española, 2022: en línea). Desde el punto de vista morfológico, representa la unión del adjetivo *normal* con el prefijo *extra-*, que aporta el sentido de *outside* o *beyond*, es decir, "fuera de" o "más allá de" (Merriam-Webster Incorporated, 2022: en línea). En

la versión en español, se detecta el equivalente “agentes extranormales”, que traslada directamente este adjetivo, una opción que goza de un nivel elevado de funcionalidad, puesto que su significado es descodificable por parte del público meta y se adapta a las decisiones que tomaron los autores de la obra original para designar este concepto diegético. Por su parte, se ha transferido el sustantivo *operatives* como “agentes”, que transmite funcionalmente el sentido original de este vocablo.



House UnAmerican Activities Committee

Código WA-4	Entrada del MFO <i>House UnAmerican Activities Committee</i>	Pasaje del MFO 98
Contexto en el MFO <i>At the height of the McCarthy era, [...] We all had to testify before the House UnAmerican Activities Committee, and were all forced to reveal our true identities [...].</i>		
Fuente del MFO MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). <i>Watchmen</i> . Nueva York: DC Comics		
Entrada del MFM “Comité de Actividades Antiamericanas”		Pasaje del MFM 101
Contexto en el MFM “En la era McCarthy, [...]. Todos tuvimos que testificar ante el Comité de Actividades Antiamericanas y nos vimos obligados a revelar nuestras verdaderas identidades [...]”.		
Fuente del MFM MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). <i>Watchmen</i> (Trad. TOBAR PASTOR, Felip). Barcelona: ECC Ediciones		
Viñeta original	Viñeta traducida	
		

En este apartado, se estudia un ejemplo de idea extradiegética que se ha incorporado a la narración para ubicar temporal y culturalmente la narración y que refuerza su naturaleza ucrónica. Debido a que la historia transcurre durante la Guerra Fría, los autores han considerado procedente incorporar uno de los elementos que caracterizaron la escena política en los Estados Unidos durante este periodo hasta mediados de los años setenta: *House Un-American Activities Committee*, un sección del gobierno estadounidense encargada de velar por la supresión de tendencias, comportamientos e ideologías contrarias a los valores y principios del país, especialmente de corte comunista, un movimiento inspirado por el congresista Joseph McCarthy (Gladchuk, 2007: vii-viii; Martínez, 2015: 129).

La traducción de este elemento consistió en recurrir a fuentes documentales de tipo histórico para detectar el equivalente utilizado en la historiografía en el contexto hispanohablante. En obras que tratan esta realidad de la cultura estadounidense es posible detectar la opción “Comité de Actividades Antiamericanas”, en el que se ve que el prefijo *un-* se ha modificado por el prefijo “anti-” en español (Alcina, 1999: 91; Herrera, 2016: 89). Este equivalente concuerda con aquel elegido por Tobar Pastor para plasmar este concepto en la novela gráfica traducida, por lo que es posible concluir que se ha trasladado funcionalmente a la lengua española.

Keene Act

Código WA-5	Entrada del MFO <i>Keene Act</i>	Pasaje del MFO 126
Contexto en el MFO <i>August 3rd, 1977: the emergency bill proposed by senator Keene has been passed. [...]. Laurie [...] has been forced to retire by the Keene Act [...].</i>		
Fuente del MFO MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). <i>Watchmen</i> . Nueva York: DC Comics		
Entrada del MFM “Ley Keene”		Pasaje del MFM 129
Contexto en el MFM “3 de agosto de 1977: el proyecto de ley de emergencia presentado por el senador Keene ha sido aprobado. [...]. Laurie [...] se ha visto obligada a retirarse bajo la Ley Keene [...]”.		
Fuente del MFM MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). <i>Watchmen</i> (Trad. TOBAR PASTOR, Felip). Barcelona: ECC Ediciones		
Viñeta original		Viñeta traducida
		

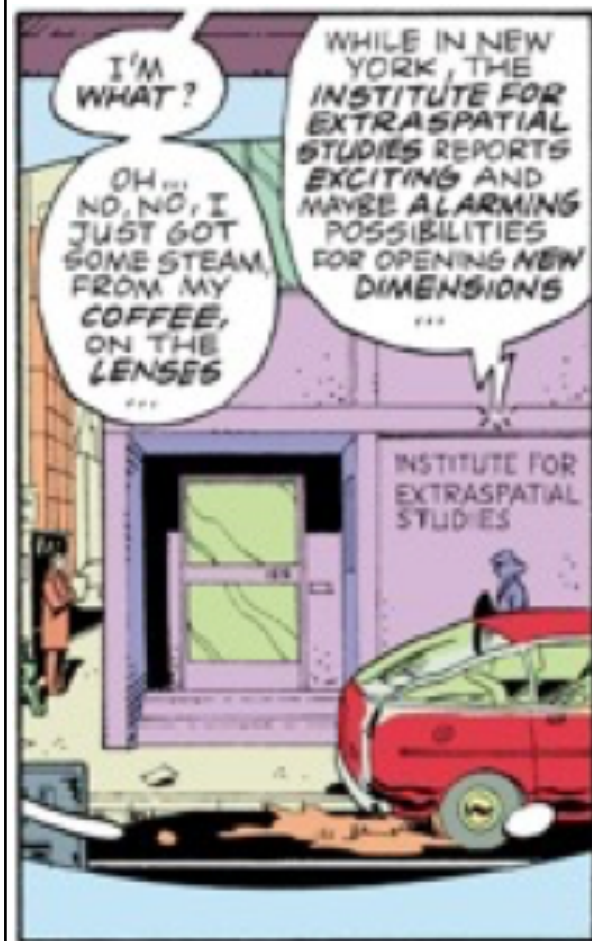
Una de las ideas diegéticas más destacadas del universo desarrollado en *Watchmen* es la interrelación entre la existencia de justicieros enmascarados y superhéroes y la dinámica convencional de cualquier Estado organizado que puede detectarse en el mundo exterior. En esta historia, los justicieros y los aventureros enmascarados actuaban al margen de la ley hasta que se pusieron en marcha diferentes iniciativas por parte de Estados Unidos para decidir cómo podría compaginarse su existencia con las leyes del país. La propuesta definitiva, promovida por el ficticio senador Keene, se materializó en la *Keene Act* en el año 1977, la cual ilegalizó las actividades de los justicieros, con algunas excepciones, como es el caso del Dr. Manhattan (Moore, Gibbons, Higgins, 2016: 102-129).

Esta ley adopta la forma de un sintagma neológico compuesto por el apellido del senador que impulsa la propuesta en la narración (“Keene”) y el sustantivo *act* (que se traduce por “ley” al español). En la versión traducida de la novela es posible encontrar el equivalente “Ley Keene”, que traslada funcionalmente todos los datos asociados al término pluriverbal innovador empleado por los autores de *Watchmen*, esto es, la opción funcional “ley” para *act*, acompañada del apellido del senador imaginario, que permite a los lectores comprender completamente este concepto en la lengua española.

Institute for Extraspatial Studies

Código	Entrada del MFO	Pasaje del MFO
WA-6	<i>Institute for Extraspatial Studies</i>	218
Contexto en el MFO		
<i>While in New York, the Institute for Extraspatial Studies reports [...] possibilities for opening new dimensions.”</i>		
Fuente del MFO		
MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). <i>Watchmen</i> . Nueva York: DC Comics		
Entrada del MFM		Pasaje del MFM
“Instituto de Estudios Extraespaciales”		221
Contexto en el MFM		
<i>“[...] en Nueva York, el Instituto de Estudios Extraespaciales informa de [...] posibilidades de acceder a otras dimensiones”.</i>		
Fuente del MFM		
MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). <i>Watchmen</i> (Trad. TOBAR PASTOR, Felip). Barcelona: ECC Ediciones		

Viñeta original



Viñeta traducida



Además de conceptos diegéticos relacionados con la vida pública, militar y política, los autores de *Watchmen* también diseñaron ideas para ampliar las posibilidades de la ciencia dentro de este mundo ficticio. En esta sección del análisis, se estudia la denominación de una institución imaginaria: *Institute for Extraspatial Studies*. Se trata de un término pluriverbal formado por dos sustantivos de uso común (*institute* y *studies*) y un adjetivo especializado (*extraspatial*). Este puede detectarse en escritos sobre investigaciones novedosas en el campo de la física (Studenikin, 2009: 100; Musha, 2018: 85). En la novela gráfica meta, se detecta el equivalente “Instituto de Estudios Extraespaciales”: Tobar Pastor ha construido la denominación de dicha institución ficticia por medio del empleo de equivalentes funcionales para todos sus componentes y los ha combinado para dar origen a esta versión traducida. Por ello, puede concluirse que el traductor ha logrado un equivalente que transmite todos los datos necesarios al español para que los receptores de destino descodifiquen funcionalmente todos los matices asociados a este concepto diegético.

Código	Entrada del MFO	Pasaje del MFO
WA-7	<i>Psychic shockwave</i>	363
Contexto en el MFO		
<i>Teleported to New York, my creature's death would trigger mechanisms within its massive brain, cloned from a human sensitive... the resultant psychic shockwave killing half the city.</i>		
Fuente del MFO		
MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). <i>Watchmen</i> . Nueva York: DC Comics		
Entrada del MFM		Pasaje del MFM
"Onda expansiva psíquica"		370
Contexto en el MFM		
"Al teletransportarla a Nueva York, la muerte de mi criatura activaría ciertos mecanismos en su descomunal cerebro, clonado a partir del de un ser humano... y la onda expansiva psíquica resultante mataría a media ciudad".		
Fuente del MFM		
MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). <i>Watchmen</i> (Trad. TOBAR PASTOR, Felip). Barcelona: ECC Ediciones		
Viñeta original	Viñeta traducida	
		

En la historia que narra *Watchmen*, el panorama geopolítico mundial queda alterado debido a un hecho que conmociona a la población del planeta y que causa que los conflictos entre las superpotencias cesen y se inicie una era de colaboración sin precedentes. Todo ello debido a que era necesario afrontar una amenaza mucho mayor: la invasión de seres de otras dimensiones. Los acontecimientos de la novela gráfica describen cómo esto constituye una farsa organizada por uno de los protagonistas de la

historia, Adrian Veidt (también conocido como Ozymandias). Para lograrlo, Veidt crea un ser artificial mediante ingeniería genética con capacidades psíquicas. Utilizó a este ente para desencadenar lo que se denomina en la obra *psychic shockwave* (“onda expansiva psíquica”), para matar o afectar a las mentes de la población mundial durante años y así persuadir a todo el mundo de la existencia de dicha amenaza.

Este neologismo está formado por un sintagma que contiene un adjetivo (*psychic*) y un sustantivo (*shockwave*), ambos con un grado de especialización media-alta y que se combinan para crear una idea novedosa en este mundo ficticio. En la novela gráfica traducida se ofrece el equivalente “onda expansiva psíquica” para este concepto diegético, en el que se ve que se han detectado eficazmente los equivalentes para cada elemento. Debido a que el término *shockwave* requiere dos vocablos en español, un sustantivo y un adjetivo (“onda expansiva”), fue necesario decidir en qué orden se colocaban los adjetivos que necesita la denominación neológica: el traductor finalmente ha optado por seguir el orden convencional del término “onda expansiva” y le añadió el adjetivo “psíquica” a continuación, una opción que resulta funcional y que traslada toda la información necesaria acerca de este nuevo concepto a los destinatarios.

Conclusiones

El estudio de *Watchmen* desde un punto de vista narrativo y traductológico ha ofrecido conclusiones que podrían ser aplicadas a múltiples campos, como la narratología, la construcción de mundos, los estudios de traducción, la traslación de mundos ficticios entre lenguas y culturas y la transferencia de estos constructos narrativos diseñados en obras narrativas gráficas, entre otros. Ha permitido, de manera concreta, descubrir los elementos fundacionales del universo imaginario descrito en esta novela gráfica y cómo estos se ramifican hasta convertirse en el mundo ucrónico que Moore, Gibbons y Higgins pretendían mostrarle al público original.

Respecto de la traducción de los componentes esenciales que permiten evocar el mundo de *Watchmen*, puede aseverarse que su traductor ha comprendido de una manera profunda los diferentes tipos de información que usaron los autores para diseñar este universo ficticio (tanto desde el prisma lingüístico como conceptual y visual) y ha aplicado procedimientos de documentación y procesamiento de cada noción con un alto grado de funcionalidad. En el caso de constituyentes procedentes de la esfera ajena a la narración, Tobar Pastor se documentó eficazmente y fue capaz de detectar los equivalentes que se emplean en el contexto hispanohablante para aludir a dichas nociones, como puede verse en el caso de la traducción de las entradas WA-1 (*Rorschach*) o WA-4 (*House Un-American Activities Committee*).

Por el contrario, Tobar Pastor comprendió profundamente las singularidades de los conceptos diegéticos y diseñó equivalentes acordes a su importancia para la cimentación del mundo ficticio en la lengua española, paso indispensable para garantizar que los receptores meta puedan evocar funcionalmente todos los detalles de este universo imaginario a través de la versión traducida de la novela gráfica. Esto es perceptible en las entradas WA-5 (*Keene Act*), WA-6 (*Institute for Extraspatial Studies*) o WA-7 (*psychic shockwave*). La combinación del significado contenido en los equivalentes utilizados para transferir ambas clases de contenido permite que surja un mundo ficticio meta que

les brinda a los receptores hispanohablantes la posibilidad de acceder al universo de *Watchmen* con un nivel muy alto de funcionalidad y de percibir un reflejo exhaustivo de este cosmos.

Este artículo ha permitido desgranar los atributos cimentales de una obra que posee una importancia crucial en la actualidad en el campo de la narrativa gráfica y de la literatura en su conjunto. Los datos que ha ofrecido este análisis traductológico contrastivo podrán aplicarse al trasvase o a la observación de otros tipos de mundos ficticios contruidos en el seno de esta modalidad creativa. Estos pueden ser útiles tanto para profesionales como para académicos, quienes podrán usarlos para desarrollar su labor en este campo, como una guía (ampliable en subsiguientes estudios) de estrategias de traducción funcionales para afrontar las diferentes clases de problemas de traducción que podrán localizarse dentro de un mundo ficticio como el que describe esta obra o una metodología teórica diseñada para descubrir las características definitorias de una composición de esta clase desde una perspectiva lingüística, conceptual y narrativa.

Referencias bibliográficas


- ALCINA FRANCH, José. (1999). *Evolución social*. Madrid: Akal.
- DOLEŽEL, Lubomir. (1998). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros.
- EISNER, Will. (1985). *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- GLADCHUK, John. (2007). *Hollywood and Anticommunism*. New York, London: Routledge.
- GRANTLEY, Darryll. (2013). *Historical Dictionary of British Theater: Early Period*. Lanham: Scarecrow Press.
- HERRERA HERMOSILLA, Juan Carlos. (2016). *El mundo escindido: Historia de la Guerra Fría*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- KAYE, Simon. (2010). Challenging Certainty: The Utility and History of Counterfactualism. *History and Theory*, 49(1), 38-57.
- KIRALY, Donald. (1995). *Pathways to Translation: Pedagogy and Process*. Kent: Kent State University Press.
- MARTÍNEZ, Michael. (2015). *The Safety of the Kingdom: Government Responses to Subversive Threats*. New York: Carrel Books.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto. (2001). *Aspectos epistemológicos de la Traducción*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- McCloud, Scott. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- MERRIAM-WEBSTER INCORPORATED (2022). Dictionary by Merriam-Webster. HTML (Vers. 2.1.1). <https://www.merriam-webster>.
- MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2008). *Watchmen*. New York: DC Comics.
- MOORE, Alan, GIBBONS, Dave & HIGGINS, John. (2016). *Watchmen* (Trad. Felip Tobar Pastor). Barcelona: ECC Ediciones.

- MUNDAY, Jeremy (2016). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. New York, London: Routledge.
- MUSHA, Takaaki. (2018). *Field Propulsion System for Space Travel*. Sharjah: Bentham Science Publishers.
- NORD, Christiane. (2018). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. New York, London: Routledge.
- PRINCE, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: Nebraska University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2022). Diccionario de la Lengua Española. HTML (Vers. 1.4.2). <https://www.dle.rae.es>
- REISS, Katharina & VERMEER, Hans Josef. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Berlin: Niemeyer.
- RENOUVIER, Charles. (1876). *Uchronie*. Paris: Fayard.
- REYNOLDS, Richard. (1994). *Super Heroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Francisco (2019). *Cómic y traducción: preliminar teórico-práctico de una disciplina*. Madrid: Síndéresis.
- RONEN, Ruth. (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RYAN, Marie-Laure. (1980). Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure. *Poetics*, 9, 403-422.
- SEARLS, Damion. (2017). *The Inkblots: Hermann Rorschach, His Iconic Test, and the Power of Seeing*. Nueva York: Crown.
- SIRÉN, Seija & HAKKARAINEN, Kai. (2002). Expertise in Translation. *Across Languages and Cultures*, 3(1), 71-82.
- STEIN, Daniel & THON, Jan-Noël. (2015). *From Comic Strips to Graphic Novels*. Berlin: De Gruyter.
- STUDENIKIN, Alexander. (2009). *Particle Physics on the Eve of LHC*. Danvers: World Scientific Publishing.
- SZYMYSLIK, Robert. (2019). *Estudio de los problemas de traducción vinculados a mundos ficticios: Fahrenheit 451 de Ray Bradbury*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- TOURY, Gideon. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, Gideon. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.
- UNESCO (2022). Index Translationum. HTML (Vers. 1.5.4). <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx?lg=0>.
- VALERO GARCÉS, Carmen. (2007). *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas*. Berna: Peter Lang.
- VAN NESS, Sara. (2010). *Watchmen as Literature: A Critical Study of the Graphic Novel*. Jefferson: McFarland.
- WELCH, Rosanne & LAMPHIER, Peg. (2019). *Technical Innovation in American History: An Encyclopedia of Science and Technology*. Santa Bárbara: ABC-Clío.
- ZANETTIN, Federico. (2015). *Comics in Translation*. New York, London: Routledge.

THE CYCLICAL EVOLUTION OF CHARLOTTE PERKINS GILMAN'S GENDER DISCOURSE: TRACES OF UTOPIA AND DYSTOPIA IN "THE YELLOW WALLPAPER" AND *HERLAND*

LA EVOLUCIÓN CÍCLICA DEL DISCURSO DE GÉNERO DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN: RASTROS DE UTOPIA Y DISTOPIA EN "THE YELLOW WALLPAPER" Y HERLAND

MARTA MIQUEL BALDELLOU
Universitat de Lleida

 marta.miquel@udl.cat
0000-0002-9002-5679
Recibido: 14/01/2023
Aceptado: 17/03/2023

Abstract

This article argues that the transformation of Charlotte Perkins Gilman's gender discourse from dystopia to utopia, which is exemplified by means of the commonly perceived evolution from her tale "The Yellow Wallpaper" (1892) to her novel *Herland* (1915), does not follow a linear progression from submission to feminist insurgence, but rather presents a cyclical evolution. As an author, Gilman is able to encounter spaces of creativity in displays of female insanity arising from patriarchal subjection, and instances of subjugation in idealised depictions of matriarchal communities. Both works involve manifestations of oppression and exultation, even if they were written at different stages of creativity and have usually been considered as divergent in their respective gender approach. This premise will be achieved through a comparative analysis between "The Yellow Wallpaper" and *Herland* by means of identifying thematic traces pertaining to dystopian and utopian fiction in both works.

Keywords: Utopia, Dystopia, Cyclical Evolution, Trace, Gender.

Resumen

Este artículo defiende que la transformación del discurso de género de Charlotte Perkins Gilman de la distopía a la utopía, que se ejemplifica a través de la evolución comúnmente percibida desde su narración "The Yellow Wallpaper" (1892) a su novela utópica *Herland* (1915), no sigue una progresión lineal de la sumisión a la insurgencia feminista, sino que presenta, principalmente, una evolución cíclica. Como autora, Gilman es capaz de encontrar espacios de creatividad en muestras de delirio femenino derivado de la sujeción patriarcal, así como ejemplos de subyugación en descripciones idealizadas de comunidades matriarcales. Ambas obras aportan manifestaciones de opresión y de exultación, pese a pertenecer a diferentes etapas de creatividad y haber sido usualmente consideradas como divergentes en lo que atañe a su aproximación de género. Esta premisa se abordará a través del análisis comparativo entre "The Yellow Wallpaper" y *Herland* por medio de la identificación de rastros temáticos pertenecientes a la ficción distópica y utópica en ambas obras.

Palabras clave: Utopía, distopía evolución cíclica, rastro, género.

Introduction

Utopian narratives portray imaginary communities that possess nearly perfect or desirable qualities for its members and are presented as idealised and improved versions of actual societies. Nonetheless, as Lyman Tower Sargent claims, utopias are inherently contradictory, insofar as the civilisations portrayed in utopian narratives are not homogenous and often display ambivalent ideals, even to the extent of acquiring a dangerous turn despite aiming to portray the improvement of the human condition (2010: 21). In the field of feminist utopias, as Helen Tierney argues, gender is considered as socially or biologically determined (1999: 1442), and it is often proposed that gender discrimination could be overcome by either ignoring gender and establishing a society on the basis of androgynous equality or by choosing gender differentiation along separatist lines. As a forerunner suggestive of the demands for women's suffrage during the time of its publication, Edward Bellamy's *Looking Backward: 2000-1887* (1888), followed by its sequel *Equality* (1897), portray a utopian social order in which equality between women and men prevails, although women are committed to a separate sphere of activity given their alleged lesser physical strength as indicative of the gender prejudices prevailing at the time.

In more recent proponents of utopian fiction, the coexistence between the sexes is orchestrated in different ways. Although Robin Anne Reid claims that utopian narratives written by men often give precedence to the coexistence between sexes rather than their separation (2004: 102), since the disconnection between sexes rather turns into a trope more commonly found in women writers' utopian fiction, there are also a series of utopian narratives envisioned by women writers that also address gender equality in societies where women and men coexist. As a case in point, in Elisabeth Mann Borgese's *My Own Utopia* (1961), children are born genderless and their maturation into women or men depends on age rather than sex. Ursula K. LeGuin's *The Left Hand of Darkness* (1969), which is listed among the first novels to be categorised as feminist science fiction, addresses androgyny and ambisexuality. In Marge Piercy's *Woman on the Edge of Time* (1976), complete gender equality extends to sexuality and even birth-giving as a result of an elaborate biological machinery. As Brian Attebery claims, in contrast with utopias that depict the coexistence between sexes—and emphasise equality—there are utopian narratives that represent single-sex societies and place emphasis on difference (2000: 13), particularly after the increasing rise of lesbian movements. The portrayal of only-female societies allows for the exploration of female independence and release from patriarchy in classic utopian novels, such as Joanna Russ's *The Female Man* (1970), Shelley Singer's *The Demeter Flower* (1980), and Katherine Forrest's *Daughters of a Coral Dawn* (1984). Subsequently, Pamela Sargent's *The Shore of Women* (1986) portrays a post-nuclear society ruled by women in which men are considered outcasts, Joan Slonczewski's *A Door into Ocean* (1986) pictures an all-female society in which ecology and egalitarianism acquire a pivotal role, Sherri S. Tepper's *The Gate to Women's Country* (1988) depicts a utopian matriarchy which extols women and children living together whereas men are ostracised, Nicola Griffith's *Ammonite* (1992) unveils that the native population inhabiting a planet is entirely female, and Diana Rivers's *Journey to Zelindar: The Personal Account of Sair of Semasi* (1992) characterise women with powers

and reading-mind abilities in a society consisting exclusively of female citizens. As Elaine Showalter claims, since each generation comes to terms with a sort of “self-hatred that has alienated women writers” (1977: 11), it came a point when they resorted to the genres of fantasy and speculative fiction, and particularly, utopia, with the purpose of creating a better world for women. Following Showalter’s claim, it can be argued that Charlotte Perkins Gilman’s novel *Herland* (1915) became an earliest feminist utopian narrative that envisions an all-female community based on human values where women are self-sufficient insofar as they have developed a reproductive system which allows them to procreate on their own regardless of men.

In comparison with utopia, dystopian narratives usually revolve around hypothetical realities that present undesirable and even frightening qualities. Dystopian fiction often addresses themes such as oppression and control, censorship, loss of individuality, and enforcement of conformity, while they are critical of contemporary social and political systems by means of presenting an imaginary society that is even substantially worse than its actual counterpart. Nonetheless, despite the apparent opposition between utopian and dystopian narratives, literary utopias and dystopias often present some elements in common. As Gregory Claeys and Lyman Tower Sargent (1999) claim, some dystopias, which are known as anti-utopias, entail disastrous attempts to achieve utopian ideals that result in negative outcomes, thus delineating a transition based on their etymological meaning from a utopian ‘no place’ to a dystopian ‘bad place.’ As suggestive of socio-political realities, according to Claeys (2016), dystopian narratives address global dangers associated with science, social inequality, and despotic systems. Nonetheless, dystopian narratives also tackle fears and concerns at a more personal level, involving family life, personal identity, and the interaction between the individual and nature. In comparison with utopia, dystopian fiction usually explores dreadful circumstances from a rather pessimistic perspective, thus tackling issues such as dehumanisation and perpetual surveillance, although it also focuses its attention on individuals who attempt to challenge these oppressive systems.

Owing to the description of exploitive state of affairs under autocratic regimes, dystopia appears to be a particularly suitable genre to approach patriarchal communities where women live in perpetual subjection as a result of constraining gender dictates. Nonetheless, with few exceptions that acquired unprecedented popularity, such as Suzy McKee Charnas’s *Walk to the End of the World* (1974), Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* (1985) and Octavia E. Butler’s *Parable of the Sower* (1993), fantasy novels that depict imaginary societies in which gender plays a major role have often fallen under the categorisation of utopia rather than dystopia, particularly with the rise of the second-wave feminist movement. In fact, fantasy narratives that address women’s concerns as a result of patriarchal regimes have traditionally been characterised as female Gothic disregarding the fact that they display narratological elements also pertaining to fantasy and speculative fiction and, predominantly, to dystopian fiction. As a case in point, decades prior to the publication of her utopian novel *Herland*, Gilman wrote her tale “The Yellow Wallpaper,” which has traditionally been considered as a gothic tale. Critics like Greg Johnson (1989) focus on the female narrator’s claustrophobic and startling confinement leading to madness, while Alan Ryan (1989) highlights the presence of the ghostly female figure in the wallpaper, as defining elements in the gothic tradition.

Moreover, though, Gilman's tale "The Yellow Wallpaper" also presents features that are distinctive of dystopian fiction, since it addresses the frightening consequences of living under the subjugation of patriarchy, while it also discloses the presence of a parallel reality that diverges from the narrator's everyday existence. Furthermore, in Gilman's tale, the female narrator's subjection to enclosure and surveillance as a result of constraining medical treatment is highly evocative of dystopia.

Traditionally, it has often been assumed that utopian and dystopian narratives respectively display contrasting narratological features. Taking Christine de Pizan's *The Book of the City of Ladies* (1405) and Thomas More's *Utopia* (1516) as seminal precursors of utopia, narratives pertaining to this genre usually depict peaceful societies where equality prevails for all citizens, while residents have access to education and are allowed to think independently in a setting in which humanism and ecology become guiding principles. In contrast, dystopian fiction mostly envisions dehumanised civilisations in which information and freedom are restricted, citizens live in permanent anguish, and constant surveillance is exerted to prevent individuals from thinking autonomously. Besides, in dystopian narratives, individuals sacrifice their rights in exchange for a higher standard of living, which leads to the fantasy of living in an idealised society, even though citizens are subjected to totalitarian regulations. Nevertheless, despite the apparent opposition established between utopia and dystopia, as Eric Rabkin, Martin Greenberg and Joseph Olander (1983) claim, they share narratological elements as narratives that deal with imaginary communities from an either idealised or pessimistic perspective. It can thus be argued that utopian fiction comprises some dystopian elements, whereas dystopian fiction also presents some features pertaining to utopia. As Gregory Eck (2001) notes, insofar as utopia is based on theoretical ideals, its implementation—even if it is in the domain of fiction—is revealed to be far from ideal. Moreover, when utopia falls short of its ideals, utopian societies can easily dissolve into dystopia. Significantly, in its title, Ursula K. LeGuin's classic novel *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) already suggested the double-edged quality that often characterises utopian novels with a feminist perspective. Likewise, as Keith Booker claims, for the most part, the positive realities that women writers envision in their feminist utopian novels often include "dystopian warnings" (1994: 339), which unveils their latent awareness of the prevailing patriarchal structures, even in utopian writings. All in all, given the blurring boundaries distinguishing utopia from dystopia in speculative fiction that explicitly deals with gender, it becomes feasible to analyse traces of dystopia in narratives which have often been considered utopian and, conversely, it is also possible to identify traces of utopia in tales which display issues that have commonly been associated with dystopian fiction.

As has been put forward, Gilman's *Herland* has conventionally been regarded as a feminist utopian narrative, insofar as it presents features characterising utopian fiction, such as its portrayal of a society exclusively made up of women that is free of domination and conflict, and where equality, education, humanism, and respect for nature are collectively extolled and preserved. Nevertheless, despite being traditionally categorised within the genre of utopia, Gilman's novel also presents elements that are evocative of dystopia. As critics such as Kristen Egan (2011) claim, although *Herland* consists of a single-sex community based on separatist feminism, this exclusively female management responds to necessity rather than will, since it is as a result of cataclysm that the men were

banished from the land. In spite of being portrayed as an idyllic all-female community, it is exclusively made up of young women, and deprived of diversity and multiculturalism, while it resorts to questionable reproductive methods that bring to mind the spectre of eugenics. Furthermore, even if this society is meant to be a feasible replication of feminist ideals, it almost exclusively operates on the basis of breeding and parenting, whereas sexuality is exclusively aimed at procreation, which are premises that, paradoxically, evoke the ethics of domesticity predominant in Victorian times. Besides, given the importance that the biological role of motherhood acquires in this community, critics such as Lynne Evans (2014) go as far as to claim that this society entails a subjugating system based on biological assumptions of motherhood and femaleness which is not so far removed from the patriarchal precepts that essentialise gender conventions. Furthermore, in spite of being proclaimed as an all-female society, after coexisting with the male explorers, who are in clear minority in comparison, the female inhabitants in Herland finally embrace ideas about marriage and intersexual procreation, thus suggesting that they finally renounce their ideals for the sake of those pertaining to the men. Moreover, insofar as the narrative is told from the perspective of one of the male explorers, since Vandyck Jennings is a homodiegetic narrator, the female citizens are symbolically deprived of their own voices. These features thus contribute to undermining the utopian and feminist ideals characterising this community and reveal the subtle dystopian subtext pervading the novel.

Conversely, Gilman's "The Yellow Wallpaper" has often been considered a gothic tale with significant dystopian components, since it denounces the stifling confinement that a woman experiences as a result of a rest cure which her husband and doctor prescribes in order to treat her postpartum depression. Progressively, though, Gilman's tale also unveils covert traces which endow the text with utopian undertones. Gilman's narrative overtly complies with some tenets of dystopian fiction, since the female narrator's freedom is restricted, she is under constant surveillance, and she feels trapped in a patriarchal system—the institution of marriage—which allows her to enjoy a higher standard of living, but in exchange, deprives her of individuality and freedom. Given these elements, which emphasise control and oppression, critics such as Paula Treichler (1984) have interpreted the female narrator's routine of observing the wallpaper as evidence of her subjection to the patriarchal discourse, which is inscribed on the convoluted drawings in the wall that she feels obliged to observe. Nonetheless, when the female narrator manages to identify a female figure hiding behind the imaginative bars in the wallpaper, even though it might appear as a sign of alienation, it is through this symbolic epiphany that she recognises her double figure, who is also waiting to be released and escape from her confinement. Besides, her enclosure in an attic room, which is described as oppressive at intervals, also endows the narrator with privacy and is paradoxically evocative of Virginia Woolf's statement about having a room for one's own in order to write, as she declared in her extended homonymous essay published in 1929. In fact, despite her husband's orders not to give vent to her creativity, the female narrator still manages to keep a journal, thus suggesting that she is able to write after all and give voice to her thoughts and anxieties. Furthermore, the ambiguous final passage in the tale, in which the female protagonist is reluctant to unlock the door, calls into question the nature of her enclosure, while her final daring and jubilant exclamation

upon managing to release the imaginary woman from the wall give evidence of utopian undertones which counteract the most overt dystopian traits in the tale.

In early interpretations of “The Yellow Wallpaper,” critics such as Carol Farley Kessler (1985) have referred to Gilman’s progress towards personal utopia in her fiction. More recently, Arzu Özyön refers to Gilman’s “maturation journey as a feminist writer” (2020b: 115), which started with shorter pieces like “The Yellow Wallpaper” and reached its peak with her utopian trilogy of novels initiated with *Herland*. Nevertheless, it may be argued that, despite being proclaimed a utopian novel, *Herland* comprises elements pertaining to dystopian fiction, whereas “The Yellow Wallpaper,” which has often been considered as representative of female Gothic—a genre within fantasy which shares narratological elements with dystopian fiction—also exhibits features pertaining to utopian fiction. A comparative analysis between these two narratives in terms of their gender discourse, and from the perspective of utopian and dystopian fiction, will reveal similarities between both texts that disclose the cyclical evolution of Gilman’s gender discourse. Furthermore, insofar as this analysis will identify utopian traces in “The Yellow Wallpaper” and dystopian elements in *Herland*, it also aims to suggest that the uncommonness of dystopias in feminist fantasy fiction may respond to the fact that they have often been entirely categorised as utopias ignoring their latent dystopian undertones. Besides, it can also be argued that narratives often categorised as pertaining to the female Gothic that are related to the notion of the marvellous, and hence, to fantasy, present narratological elements in common with dystopian fiction.

Dystopia in “The Yellow Wallpaper”: alienation, patriarchal rule, dehumanisation

Critical approaches to Gilman’s tale “The Yellow Wallpaper” have emphasised its representation of female oppression as a result of patriarchal domination. Given its bleak portrayal of an anguishing rest cure, which arises as a metaphor of women’s subjugation to patriarchy, critics like Faye Ringel (2016) consider Gilman’s narrative as one of the most renowned female gothic stories written by a New England woman, while William Hughes (2016) regards Gilman’s tale as a reflection of the gender discrimination prevailing in scientific discourses during the Victorian period, whereby the physician was invariably male and exerted his authority over his female patients. Although critical interpretations have traditionally put forward the gothic elements that pervade Gilman’s tale and have considered it an exponent of female Gothic owing to its claustrophobic atmosphere, its psychological insights, the important role that motherhood plays in it, and its symbolic supernatural elements, “The Yellow Wallpaper” also presents narratological components that are suggestive of dystopian fiction. When the female narrator’s attention is drawn to the wallpaper, she gains entry into another dimension that symbolises the alienation that she is suffering, which may be on account of her alleged mental breakdown or as a result of the repressive medical treatment that she is undergoing. As her will becomes subjected to that of her husband and doctor, thus remaining under constant surveillance and being forbidden to give free vent to her creativity, her condition in the attic room where she is

resting brings to mind the state of symbolic depersonalisation in narratives of dystopian fiction as a result of oppressive regimes that end up in the progressive dehumanisation of the individual.

As the plot unfolds, a series of elements pertaining to dystopia are presented in Gilman's tale, particularly in passages that underscore instances of patriarchal dominance. According to Catherine Golden (2002), the female narrator's husband is associated with an androcentric outlook in resemblance with other male characters in Gilman's fiction. Despite his apparent affection towards his wife, his determination to confine her in a room and oblige her to rest, hence forbidding her to take any action and condemning her to utter passivity, conforms to a scientific approach rooted in patriarchal discourses. As the female narrator admits, "John is a physician, and *perhaps* [...] *perhaps* that is one reason that I do not get well faster" (2009: 3), which paves the way for interpreting John's overprotective demeanour as a hidden display of power and authority. Moreover, judging from her words, the female narrator suggests that her husband seems to adopt an infantilising attitude towards her. In fact, she draws attention to the fact that the room where she spends her confinement must have been a nursery in former times, as she still perceives the trace of the children's presence in it, stating that "it was a nursery first [...] for the windows are barred for little children" (2009: 6), which implies the subtle parallelism that the female establishes between these children and herself as a result of her husband's patronising ways.

The dystopian dimension is mostly laid bare in Gilman's tale when the female narrator notices the peculiar qualities of the wallpaper in the room where she is confined. As is unveiled, she admits that "this paper looks to me as if it *knew* what a vicious influence it had" (2009: 8), and she also declares that "I lie here on this great immovable bed [...] and follow the pattern about by the hour" (2009: 11). As the female narrator spends her confinement in the attic room, it is suggested that the grotesque lines on the yellow wallpaper amount to the only text that she is allowed to read or write. In this respect, Heather Thomas Kirk (2000) identifies the yellow wallpaper as a symbol of decadence that used to characterise the decorative arts of the *fin-de-siècle*, as wallpaper designs and patterns, especially created by male artists like William Morris, were progressively renovated in order to suit male tastes. As Thomas Kirk further argues, the male appropriation of wallpapers underlines men's need to exert control over a generally considered feminine domain like the domestic sphere. In "The Yellow Wallpaper," the female narrator feels alienated, as she remains permanently exposed to the passive contemplation of the wall. Male authority as imprinted on the drawings and the narrator's continuous exposure to male-designed patterns situate "The Yellow Wallpaper" in intertextual connection with other feminist textualities that portray female characters entrapped within domestic spaces in rooms designed from a male perspective. Actually, according to Rae Beth Gordon (1991), scientific research at the turn of the century established associations between the interior decoration of the home and mental pathologies that befell women as a result of their confinement in the domestic sphere. It could thus be argued that the female narrator is obliged to peruse the wallpaper patterns as an allegory of her submission to patriarchal discourses, which paves the way for her entry into a dystopian dimension.

Concerns about motherhood, confinement, and mental disorders are also tackled in dystopian narratives that address women's oppressive circumstances as a result of

constraining gender discourses. Regarding Gilman's tale, critics such as Sandra Gilbert and Susan Gubar (1979) as well as Ann J. Lane (1990) have referred to the parallelism that is established in Gilman's tale, on the one hand, between the room and the womb, as origin of life, since the female narrator has recently given birth to her child and, on the other hand, between the room and the tomb, as the narrator is condemned to live a life of seclusion—a life-in-death—as she is unable to assume any creative activity. According to prevailing gender prejudices, the husband believes that, insofar as his wife has become a mother, she has already fulfilled the creative role assigned to women. However, it is implied that the fact of having given birth to her child proves to be the reason for both her depression and her subsequent confinement. The female narrator admits that “these nervous troubles are dreadfully depressing” (2009: 7) and “I cry at nothing, and cry most of the time” (2009: 11), while she also complains about her seclusion, exclaiming that “I wish John would take me away from here” (2009: 13) and that “I would hate it myself if I had to live in this room long” (2009: 6), even to the extent of considering that, “to jump out of the window would be admirable exercise, but the bars are too strong to even try” (2009: 22). Insofar as the female narrator increasingly falls into despair—and even insanity—as a result of her restrictive situation, Gilman's narrative calls to mind Victorian discourses of female hysteria. Critics like Elaine Showalter (1985) argue that the proliferation of mental disorders befalling Victorian women could be taken as a metaphor of their subjugation to medical discourses owing to the pervasive influence of patriarchal dictates.

Tropes related to personal identity, depersonalisation, and dehumanisation, which remain latent in Gilman's tale, are also commonly found in dystopian narratives. Owing to her perpetual observation of the wallpaper, her discovery of the woman concealed and entrapped in it—which is indicative of her own oppressive situation—urges the female narrator to feel both identified and alienated from this female figure in this parallel reality. As is stated, “I didn't realise for a long time what the thing was that showed behind [...] but now I am quite sure it is a woman” (2009: 16). At the end of the narrative, the female narrator appears to remove the wallpaper partially with the purpose of releasing the imprisoned woman—her *alter ego*—thus evincing the eventual blending between the female narrator and the woman enclosed behind the imaginary bars on the wallpaper, which also suggests the female narrator's gradual process of depersonalisation. When the female narrator manages to liberate her double, she appears to experience a moment of exultation. However, critics like Golden (2002) and, more recently, Özyön (2020b), defend an ambiguous interpretation of the conclusion of the story, since it can be argued that patriarchy is only momentarily redeemed, but not completely destroyed.

It may thus be claimed that Gilman provides an open-ended conclusion to the story, leaving the reader uncertain to foretell the husband's reaction once he regains consciousness and finds his wife in such altered condition. Moreover, the female narrator's final exclamation in relation to her release and the impossibility of being locked back—which is the only complaint that she utters aloud—takes place when John is unconscious and unable to hear it, thus paving the way for an ambiguous outcome of the story that may call into question whether the female narrator has truly attained any liberation at all. As Golden further argues, it may even be likely that, after John awakes, the narrator will return to her state of perpetual confinement or that her husband's discovery of her mental

condition may even lead him to resort to a more severe treatment to cure his wife's disorder. As Gilman reveals in her confessional essay "Why I Wrote 'The Yellow Wallpaper'" (1913), like the female narrator in the story, the author also suffered from depression after giving birth to her daughter, Kate, and endured the same medical treatment as the female narrator in the story, insofar as Gilman's physician, Weir Mitchell—John's *alter ego* in real life—prescribed Gilman a severe rest cure. Taking for granted that John in "The Yellow Wallpaper" may respond to a fictional personification of Gilman's own physician Weir Mitchell, Jennifer Tuttle (2000) mentions that Gilman chooses not to punish John so sharply as she usually does with most of the male characters that appear in her fiction, thus allowing the female narrator's husband to exert an absent, but latent, dominion in this narrative.

Accordingly, even if "The Yellow Wallpaper" has often been categorised as representative of the female Gothic, as a fictionalisation of the author's traumatic experience, it also presents traces pertaining to dystopia. Insofar as Gilman's tale complies with the fantastic, as it metaphorically swings between the strange and the marvellous, to use Tzvetan Todorov's term, it also comprises narratological elements from speculative and, in particular, dystopian fiction, since Gilman's tale portrays a female narrator gaining entry into a parallel reality by means of the presence of a symbolic magic wallpaper. The inclusion of this alternative dimension and imagined existence paves the way for exploring issues often commonly found in dystopia, such as dominance, repression, lack of freedom, dehumanisation, and the expectation of an eventual liberation which may only turn out to be a frustrated hope of deliverance.

Utopia in "The Yellow Wallpaper": the female double, a room of her own, the spectre of androgyny

Although Gilman's tale comprises elements pertaining to dystopian fiction, it also includes narratological components indicative of utopia which have often remained unnoticed, since the female narrator's jubilant thoughts suggestive of utopia are intermittently juxtaposed with feelings of oppression evocative of dystopia. As Özyön argues, "The Yellow Wallpaper" displays some protofeminist traces although it cannot be described as a fully feminist piece (2020b: 116). Passages from the narrative, such as the deliverance of the woman from the wallpaper, the female narrator's recurrent suggestion that she may leave the room at will, and her final exclamation as her husband lies inert on the floor contribute to bringing to the fore utopia in the tale. Even though dystopian elements, albeit under other denominations like female Gothic or even horror, have often been identified, utopian aspects, which remain latent throughout the tale, have hardly ever been put forward, since the discourse of oppression as a result of male dominance has taken precedence in critical analyses of Gilman's tale.

The female figure concealed in the wallpaper, who stands for the female narrator's double, paves the way for identifying the protagonist's bellicose nature, which is prone to unleash her utopian ideals in spite of her apparently repressive situation. As Gilbert and Gubar (1979) mention, the female narrator's confinement in the attic room is reminiscent

of other female characters in Victorian novels, in which women who apparently personify purity and submission often find their symbolic counterparts in rebellious doubles, who are allowed to symbolically give vent to their vindications through states of severe exaltation. As a case in point, it has often been acknowledged that, owing to her confinement in the attic, the female narrator in Gilman's narrative bears resemblance with the character of Bertha Mason in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847), as Edward Rochester confines his first wife once he discovers her insanity, whereas Jane is haunted and frightened by Bertha's outrageous laughter reverberating all across Thornfield. Insofar as she tries to release the imprisoned female figure on the wall, who acts as a counterpart to Bertha Mason, the female narrator also gives evidence of her longing for freedom, thus transforming the grotesque patriarchal patterns of the wallpaper from symptoms of oppression into signs of successive liberation. This gradual conversion is described as the narrator claims that the woman in the wallpaper "is subdued, quiet" (2009: 11), but she subsequently adds that, "I think that woman gets out in the daytime" (2009: 19). The intertextual relation between Brontë's novel and Gilman's tale becomes manifest owing to the latent relationship established between the female protagonists and their doubles, since, in Gilman's tale, the wallpaper metaphorically turns into a mirror and the woman hiding behind it arises as the female narrator's *alter ego*, hence reflecting her enclosure, but also her latent rebellious nature. In this respect, according to Elaine R. Hedges (1973), Gilman's tale can be described as a text of subversion against the patriarchal institution of marriage in the Victorian period.

The female narrator's turn for creativity allows her to indulge in her utopian aspirations of enjoying an alternative reality in which her ambitions will be fulfilled. Henceforth, although the female narrator's obsessive reading of the patterns in the wallpaper, and her subsequent discovery of a woman hiding behind it, may be interpreted as symptoms of a mental condition, according to Golden (2002), it turns into a kind of creative madness to which the narrator voluntarily yields, choosing it as opposed to the kind of sanity to which her husband obliges her to conform. Moreover, according to Ann Lane (1990), the discovery of an alternative female identity enables the female narrator to write openly about herself. If, as Golden (2002) suggests, the female narrator's apparent folly turns into a means of rebellion against her husband's rules, the protagonist in Gilman's tale also attempts to embrace her confinement, even admitting a certain degree of comfort, since she states, "it is a big, airy room" (2009: 5), "I quite enjoy the room" (2009: 21), and "I don't want to go outside" (2009: 23). Furthermore, as is revealed at the end of the narrative, the female narrator is able to unlock the door on her own, but she decides to lock herself in to prevent her husband from entering the room while she is removing the last traces of the wallpaper. The female protagonist appears to revert her situation as her apparent irrationality triggers her latent imagination, since, as Virginia Woolf claims, a room of one's own becomes necessary for a woman to develop her creativity. Besides, it is unveiled that the female narrator has been keeping a journal in the course of her confinement, ultimately conceding that "there is nothing to hinder my writing" (2009: 6). Accordingly, even though she acknowledges that she must not allow her husband to know, thus feeling obliged to release her creativity surreptitiously, it is asserted that the female narrator has been devoting herself to writing.

Above all, Gilman's tale displays traces of utopia upon the female narrator's exultation as the narrative draws to a close. In the final passage, the energetic actions performed by the female narrator sharply contrast with the dormant state of her husband, who has fainted and is lying on the floor. As is described, the female narrator not only questions her husband's reaction, but his apparent weakness reinforces her strength in comparison, thus wondering, "why should that man have fainted? But he did and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time" (2009: 23). Although John's dismay upon symbolically gazing at his wife's rebellious *alter ego*—hence discovering her latent bellicose nature—may be interpreted as evidence of his disapproval, his reaction also gives evidence of his fragility, which differs from his alleged authoritarian ways that have led to his wife's confinement. As gender dictates are eventually subverted, the metaphor of the wallpaper and its hidden figure—as an embodiment of the spectre of androgyny—is unleashed to haunt the female narrator, insofar as she feels increasingly attracted toward the woman on the wall, whereas she ignores her husband, who is lying inert on the floor. In this respect, if the woman hiding behind the wallpaper turns into the female narrator's symbolic homoerotic double, the female narrator's dilemma also involves that of the author herself. As Mary Hill (1980) points out, in her personal writings, Gilman admits that she often felt strange and not entirely feminine, especially along her intimate friendship with Martha Luther. In relation to Gilman's sexuality, interpretations of androgyny in relation to both the female narrator and her husband have led feminist theorists, such as Showalter (1985), to underscore the sexual component implied in the double figure lurking behind the wallpaper, which paves the way for envisioning a utopian dimension in the tale.

The speculative reality that lies beyond the wallpaper can thus be perceived as utopian insofar as its rebellious other is liberated and gives evidence of the female narrator's creative imagination. Despite her enclosure, the female protagonist indulges in creativity after all, she gives free vent to her thoughts, and she even feels reluctant to unlock the door disattending her husband's orders, as if the envisioned utopian world she projected finally managed to infect the Victorian domestic sphere in which she feels constrained owing to prevailing gender dictates. Certain elements throughout the narrative suggest traces that evoke utopian fiction, such as the symbolic presence of the female narrator's bellicose double figure, her reiterations that she can abandon her confinement, her statement that she engages in writing, her final resoluteness—which underscores her triumph and strength over her husband—and the spectre of androgyny, which is figuratively unleashed and destabilises gender conventions. It may thus be claimed that Gilman's tale gradually discloses the presence of a latent utopian reality that struggles to emerge and vindicate itself.

Utopia in *Herland*: feminist ideals, matriarchy, women's language

If the female narrator in "The Yellow Wallpaper" discovers the woman hiding at the other end of the wallpaper and, by attempting to release her, she also intends to unleash her repressed self, hence underscoring traces of utopia in the tale, according to Kessler

(2000), Gilman's later novel *Herland* responds to the writer's vision of a utopian place in which women could find their own selves at a collective level. Gilman's utopian novel portrays an all-female society that is self-sufficient, as it has developed its own reproductive system, while it has also created its own language, which no longer reflects the patriarchal mindset. Besides, it consists of a highly-advanced society that is grounded in the importance of collectivity to the extent that the female community becomes the basis of a civilisation in which motherhood and education are regarded as shared concerns among all its members.

Some elements that have categorised Gilman's novel as an early epitome of utopian feminist fiction are rooted in the author's philosophical volumes as well as in her early fantasy fiction. Critics like Kessler (2000) regard *Herland* as the fictional translation of the idealist precepts that Gilman presented in *Women and Economics* (1898), in which the author proved how economic dependence made women subjected to patriarchy, thus deterring general social evolution and human progress. In this volume, Gilman unfolds the patriarchal elements that hamper the advancement onto a more egalitarian society, such as the fact that men submit women through non-remunerative domestic work once they get married, hence giving way to the rare presence of women in the public sphere, which contributes to perpetuating the separation of spheres along gender dictates. As reflective of Gilman's disagreement with patriarchal social arrangements, in her utopian novel, marriage, work assignation on the basis of gender and the separation of spheres are proscribed, since the all-female society described in *Herland* is entirely grounded in a matriarchal regime. In addition to *Women and Economics* (1898), Gilman's later philosophical works also determined her vision of the utopian society that would ultimately be portrayed in *Herland*. In *Concerning the Children* (1900), Gilman envisioned motherhood as a kind of professional collective institution, albeit exclusively implemented by expert mothers and caretakers; in *The Home: Its Work and Influence* (1903), Gilman complained about isolated families living in one house and defended the need of having shared households which may contribute to establishing networks between female communities and, in *Human Work* (1900), Gilman outlined her socialist ideology, defending a socialist theory based on mutual support, whereby individuals who are proficient experts in different areas contribute to attaining common benefits. In particular, in her volume *The Man-Made World* (1911), Gilman mentioned the significant influence that Lester Frank Ward's *Gynaecocentric Theory* (1903) exerted on her, which later on found correlation in her utopian views on matriarchy displayed in *Herland*. According to Ward, women originated prior to men so that the female figure arises as the primary archetype of the human race, although the family unit subsequently became androcentric and the prehistoric period of female supremacy declined, hence giving way to patriarchy. These ideals of collective motherhood, shared households, and mutual support for the general benefit of humankind are replicated in *Herland*, inasmuch as they arise as the basic tenets underlying Gilman's notion of a utopian matriarchy in the novel.

Although it has been commonly believed that Gilman's utopian imagination unleashed in her later years of creativity—mostly as a result of her personal experiences living in an all-female community in Chicago, which found reflection in her ideological works—it is suggested that her writings began to display utopian features even much earlier. Critics like Kessler (2000) claim that the short stories that Gilman wrote during

her childhood may be taken as the origin of her utopian ambitions, which she was to develop in her later trilogy of novels comprising *Moving the Mountain* (1911), *Herland* (1915), and *With Her in Ourland* (1916). Insofar as anthropologist Marina Werner (1996) contends that utopia beats strongly in the heart of fairy tales, it may be argued that the unreal worlds and universes of fantasy that Gilman projected in the fairy tales that she wrote as a child exerted a significant influence on her subsequent utopian writings. In her autobiography, published posthumously in 1935, Gilman admits that she used to give free vent to her imagination in order to escape to fantasy worlds where she could be “the most beautiful, the wisest, the best person in the world, the most talented in music, painting, literature, sculpture—why not, when one was dreaming?” (1991: 23). As a case in point, Gilman’s short story “A Dream” already foretells a utopian fairyland similar to *Herland* in which the female heroine finds herself alone in a forest while she hears different voices coming from the trees above. A similar passage is evoked at the onset of Gilman’s utopian novel, even if it is reversed, as three male explorers arrive in the land and hear the voices of the three females hiding in the trees. In another fantasy tale, “A Fairy Story,” Gilman depicts a society in which women have an active role to play in the public sphere, although they live in another planet prior to the creation of Earth. In her early stories, Gilman usually gives priority to good deeds often implemented by female protagonists in contrast with male characters, who are commonly portrayed in a more disadvantaged manner and, as Kessler further explains (2000), Gilman’s early tendency to eulogise girls and denigrate boys also finds its correlation in the author’s later utopian novel. The self-created universes of fantasy and mirth that Gilman envisioned at an early stage were thus recovered and developed in her later utopian novels.

Henceforth, arising from her philosophical thoughts as an adult and her fantasy pieces as a child, her utopian novel *Herland* turns into Gilman’s literary reification of her humanist ideals. According to Özyön, Gilman’s feminist utopian novel envisions a matriarchal society based on egalitarianism, communal life, and sisterhood that extols the ideals of cultural feminism, which gives precedence to cultural, rather than political, transformation (2020a: 96). As the plot of *Herland* unfolds, it is almost by chance that three male explorers arrive in this landscape, exclusively inhabited by women, although they immediately aim to explore it. As a result of cataclysm, which erased men from the land, nature found its way and women were able to reproduce on their own without men’s intervention. Women have developed their own reproductive system and can procreate through parthenogenesis, which renders them autonomous from the male sex and grants them control over their own bodies. As an advanced civilisation, they embrace an ethics of equality, social collectivism, and commitment to non-violence, since, as the male explorers admit upon arriving in this foreign land, “everything was beauty, order, perfect cleanness” while it exuded “the pleasantness sense of home over it all” (1998: 16). Besides, these men, who are characterised as outsiders, declare that “here was evidently a people highly skilled, efficient” (1998: 15), which challenges the gender prejudices that urge them to take for granted that other men may also inhabit the land. Moreover, it is declared that the female inhabitants in *Herland* possess a resolute personality and an athletic physique that enable them to have specialised jobs and subdue the three male explorers, who are mostly depicted as helpless in comparison and in clear disadvantage with respect to an overwhelming multitude of women.

After years of evolution, the utopian all-female society portrayed in *Herland* has also developed its own language. As the male explorers adjust to the female community, they feel compelled to learn their language in order to communicate with them and gain insight into their own reality. The language that is spoken in Herland contrasts with the androcentric legacy inherent in the language of the three male explorers, which conversely emphasises domination and difference along gender lines. As is described, when the male explorers listen to the women speak for the first time, they notice, “there was a torrent of soft talk tossed back and forth; no savage sing-song, but clear musical fluent speech” (1998: 13). During their learning process, the explorers must undergo a period of silence and seclusion which prevents them from playing an active role in the community. As a result of their symbolic re-education through the tuition of three highly-qualified female tutors, the three male explorers are eventually allowed to talk to the female citizens in a series of public lectures. Nevertheless, Vandyck ironically confesses that they prefer keeping quiet as regards certain aspects of their own history insofar as they feel ashamed to share them with the inhabitants of this highly-civilised land.

Gilman’s utopian novel reflects her ideals of a community entirely made up of women, which the author had devised in her philosophical treatises and in the fairy tales that she wrote as a child. This utopian society, which is entirely ruled by women, consists of a highly-advanced civilisation that is based on humanist values, such as equality and shared efforts for the benefit of all its members. Insofar as this community possesses its own regulations and even speaks its own language, the male explorers feel alienated in a land which they perceive as literally foreign, until they adjust their ways to those of the female inhabitants in order to find their way within the confines of this exclusively female society.

Dystopia in *Herland*: patriarchal views, marriage, motherhood

Even though Gilman’s novel *Herland* portrays a utopian society as a fictional counterpart to the author’s philosophical ideas and early fantasy pieces, it also presents some elements that are highly evocative of dystopian fiction and that have often been overlooked. As Özyön claims, although Gilman’s utopian novel envisions a matriarchal regime grounded in egalitarianism and sisterhood, this matriarchal order is established out of necessity rather than on purpose (2020b, 121), insofar as it is the result of a natural disaster which banished most of the men in the land. Furthermore, this matriarchal society mainly consists of young women, since older women and mothers were killed in the slave insurrection that ensued, while young women, who are described as “infuriated virgins” (1998: 47), felt compelled to slay the male insurgents. Besides, as a result of the arrival of the three male explorers, some other dystopian components begin to take shape, such as the latent menace posed by male domination, which ultimately gives way to the adoption of alien traditions in the community like marriage and the final surrender to intersexual relationships with the view to improve the species.

These traces of dystopia that remain latent in *Herland* find their roots in notions about the ways to ensure gender equality in society that Gilman addresses in her

philosophical writings. As Joanne Karpinski (2000) claims, it is possible to identify Gilman's contradictory discourse in her fight to achieve equality between men and women in the workplace, insofar as the author does not take for granted that work implies a salary and she does not encourage women to emulate and occupy men's position in the public sphere. It can thus be inferred that Gilman remained inevitably influenced by the prevailing Victorian precepts about gender, which creatively translate into her fiction as traces that evoke dystopia.

Gilman rejected being categorised as strictly 'feminist,' hence preferring, instead, the epithet 'humanist' insofar as the author believed that the main focus should be placed on the human qualities that both sexes share, thus contending that gender difference had so far attracted too much attention. Accordingly, Gilman defended that progress was unattainable without the shared collaboration between women and men. Nonetheless, these humanist ideals appear to find dystopian replication in *Herland*, inasmuch as the male explorers reveal their patriarchal mindset, which contrasts with that of the female community. As the novel focalises on Vandyck, as a sociologist, he presents a mediating position between the attitudes that he encounters in this all-female civilisation and those of his male partners: Terry Margrave personifying the last remnants of patriarchy, which are anathema to this matriarchal society, and Jeff Jennings defending a romantic and idealised vision of women as angels of the house. Even before their arrival, gender prejudices are soon brought to the fore, since, upon knowing that it is a community exclusively comprising women, the male explorers assume that, "we mustn't look to find any sort of order and organisation [...] we mustn't look for inventions and progress; it'll be awfully primitive" (1998: 7). Besides, the male explorers admit that "there was something attractive to a bunch of unattached young men in finding an undiscovered country of a strictly Amazonian nature" (1998: 5), which suggests a patriarchal and dominating approach that brings to mind a colonising mindset. In fact, Vandyck admits that "our first violence had made it necessary to keep us safeguarded for a while" (1998: 38), thus revealing their intention to resort to violence if needed in order to impose their rule. It is thus implied that the peaceful existence of this all-female society is disrupted upon the arrival of the male explorers, as they intend to exert their male domination against their female hosts.

Insofar as the narrative focalises on the character of Vandyck, this female society is portrayed from the perspective of the other, thus considering this female community as inherently alienating. Owing to their patriarchal views, the male explorers realise that the women populating Herland no longer present the qualities that they "had always thought essentially feminine" (1998: 49). As the male explorers gain insight into the women's competence to rule their land, they also notice that, from their male perspective, the female inhabitants present traits that they perceive as masculine, particularly in terms of their physical appearance and behaviour. Accordingly, it is implied that, in order to play the role of rulers, women are alleged to adopt a masculinised demeanour and disguise their femininity, which reveals latent traces of dystopia that disclose the assumption that, in order to exert power, women must adopt attitudes conventionally associated with men.

As the novel comes to an end, the women in Herland succumb to marriage under the influence of the male explorers, which arises as further evidence of how dystopia gradually displaces utopia in the novel. Although the inhabitants in this all-female

community have developed their own reproductive system and have never considered the possibility of getting married, they are finally persuaded that intersexual marriage may contribute to improving the species in their land. As is stated, the male narrator claims that, in relation to the women in this community, “of marriage as a ceremony they knew nothing” (1998: 80), even adding that “these women have never been mastered” (1998: 80), hence envisioning marriage as a way to subdue women. Besides, as a representative of autocratic patriarchy, Terry even goes as far as to claim that “a wife is the woman who belongs to a man” (1998: 100). Although the possibility of marriage was never contemplated in this all-female community, at the request of the male explorers, three women from the community accept to get married, thus ironically evoking the end of a fairy tale. Terry marries Alima, a rebellious girl who is reluctant to succumb to his will, Jeff marries Celis and they become the first couple to have a child born out of man and woman, and Vandyck falls in love with Ellador, while he confesses that he believes their marriage is the only one based on love. Insofar as the women accept to embrace the institution of marriage in order to procreate, it is implied that they gradually surrender to the male management of society and acquiesce to leave behind the foundations of their female administration, even including their self-sufficient system of procreation.

An account that sheds light on the women’s acceptance to get married lies in the importance that motherhood acquires in this all-female community whose foundations revolve around maternity. As Ellador unveils to Vandyck, when men were banished from their land, “the miracle happened—one of these young women bore a child—of course they all thought there must be a man somewhere, but none was found—then they decided it must be a direct gift from the gods” (1998: 48). Although motherhood plays a pivotal role in this female community, it is envisioned as a shared responsibility that is only bestowed upon those women who are considered to be most suitable, since the role of mother is perceived as a collective duty that concerns the whole community. Maternity is thus given priority over everything else to the extent that, as the male explorers find out, the women in this community cannot think that sex may respond to other purposes except that of procreation and, accordingly, reproduction is completely disassociated from sexual allure. The approach to female sexuality as inextricably linked to maternity is rooted in the cultural context of Victorian ethics in which Gilman was educated. Hence, even though *Herland* portrays a utopian society of matriarchy envisioned as an alternative to patriarchy, motherhood is conferred such transcendence that it acquires dystopian dimensions. Furthermore, despite being a highly-advanced society, their conception of maternity raises issues to be called into question. Mothers and daughters are separated from each other since only proficient carers are allowed to fulfil this role, while mothers are only allowed to give birth to one daughter unless they prove to be especially skilled for the role. Insofar as the portrayal of motherhood brings to mind eugenics, dystopian traces lying at the core of this utopian all-female community emerge to the surface.

The utopian society portrayed in *Herland* at the onset of the narrative, which stands in contrast with the gender prejudices displayed by the male explorers, is gradually subverted by the dystopian traits that also characterise this all-female community, but also by the pervasive influence that the three male explorers and their patriarchal mindset exert on the female inhabitants in the land. In spite of their initial reluctance, the women succumb to marriage and intersexual relationships even if their acquiescence responds to

their willingness to improve their community. Furthermore, the main couple, comprising the male narrator and his wife Ellador, decide to abandon the land and return to Vandyck's country of origin, thus suggesting that this all-female civilisation may eventually transform into a society comprising both men and women. Insofar as dystopian traces are brought to the fore in exchange for some utopian traits, Gilman's cyclical evolution of her gender discourse is also revealed in her most celebrated utopian novel.

Conclusion

The apparent divergence between the presence of dystopia in "The Yellow Wallpaper" and of utopia in *Herland* should not be considered contradictory, since both utopian and dystopian features can be retraced in both works. The female narrator's creative folly and her attempt to release the woman entrapped in the wallpaper are suggestive of an allegory of artistic creativity in "The Yellow Wallpaper," thus revealing traces of utopia despite its more evident dystopian elements. Correspondingly, the cult to motherhood and the eventual surrender to marriage in *Herland* imply that the all-female society portrayed in Gilman's novel may not be as idealistic as it seems, hence disclosing covert dystopian qualities in spite of its explicit utopian traits.

Henceforth, although it may be argued that "The Yellow Wallpaper" mostly revolves around women's oppression, whereas *Herland* portrays an all-female community in which women exert their rule in the absence of men, each narrative comprises both utopian and dystopian elements that give evidence of the cyclical evolution of Gilman's gender discourse. The ongoing evolution of Gilman's approach to gender, which finds correlation in utopian and dystopian instances in her fiction, was influenced by apparently opposing notions that remained latent throughout her life as a woman and as a writer. The cultural legacy of Gilman's historical context and the middle-class ethics prevailing in New England at the time was counteracted by the author's close friendship with leading feminists, as well as her coexistence in the community of Hull House with Jane Addams and other activists. Gilman's two marriages, which were indicative of the transition between her domestic submission with Walter Stetson and her creative liberation with Houghton Gilman, also exerted influence on her approach to her domestic and literary spheres as a woman writer. From a personal perspective, her propensity to depression was counterbalanced by her confident demeanour in her public lectures, thus displaying seemingly oppositional narrative voices that intermingled with one another. Her attitude towards motherhood, which she conceived as the origin and future of human progress, was counteracted by her response of blaming maternity for her condition. Gilman's sexuality, even if not explicitly declared, also echoes this cyclical progression as reflected in her two marriages and her veiled homoerotic relationships with other women. Furthermore, despite the fact that she took an active role to defend women's rights during her lifetime, Gilman's literary and philosophical works were not re-discovered critically by feminists until the decade of the early 1970s, hence also revealing a cyclical evolution in the reception of her works. These apparent disparities between Gilman's attitude and personality intermittently find reflection in the dystopian and utopian traces that pervade her fiction.

Insofar as dystopian traits juxtapose with utopian elements in Gilman's writings, instead of interpreting both terms as antagonistic, utopia and dystopia should be regarded as existing within a continuous circle, as the former remains implicit in the latter. If "The Yellow Wallpaper" initially presents a dystopian picture in which a woman falls prey to domestic confinement in a patriarchal context, the discovery of the woman hiding behind the wallpaper as a sign of the female narrator's creativity also arises as a sign of utopian subversion. Correspondingly, although *Herland* presents a utopian matriarchal society, when this community abandons its all-female precepts to surrender to patriarchal institutions, it also displays traces that are indicative of dystopian fiction. It could thus be claimed that the pulse between elements pertaining to utopia and dystopia underscores a tendency towards a cyclical evolution of Gilman's gender discourse which can be identified both in her early and later fiction.

References

- ATTEBERY, Brian. (2000). Women Alone, Men Alone: Single-Sex Utopias. *FemSpec*, 1(2), 4-15.
- BOOKER, M. Keith. (1994). Woman on the Edge of a Genre: The Feminist Dystopias of Marge Piercy. *Science Fiction Studies*, 21, 337-350.
- CLAEYS, Gregory; & TOWER SARGENT, Lyman. (1999). *The Utopia Reader*. New York: New York University Press.
- CLAEYS, Gregory. (2016). *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- ECK, Gregory. (2001). *Utopian Literature: A Guide*. <http://faculty.citadel.edu/hutchisson/Pages/utopbib.htm>
- EGAN, Kristen. (2011). Conservation and Cleanliness: Racial and Environmental Purity in Ellen Richards and Charlotte Perkins Gilman. *Women's Studies Quarterly*, 39(3), 77-92.
- EVANS, Lynne. (2014). You See, Children Were the—the Raison d'Être: The Reproductive Futurism of Charlotte Perkins Gilman's *Herland*. *Canadian Review of American Studies*, 44(2), 302-319.
- GILBERT, Sandra; & GUBAR, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GILMAN, Charlotte Perkins. (1991). *The Living of Charlotte Perkins Gilman: An Autobiography*. Madison: University of Wisconsin Press.
- GILMAN, Charlotte Perkins. (1998). *Herland*. New York: Dover.
- GILMAN, Charlotte Perkins. (2009). *The Yellow Wallpaper and Selected Writings*. London: Virago.
- GOLDEN, Catherine. (Ed). (1992). *The Captive Imagination: A Casebook on The Yellow-Wallpaper*. New York: The Feminist Press.
- GOLDEN, Catherine. (2002). Caging the Beast: The Radical Treatment for 'Excessive Maleness' in Gilman's Fiction. In GOLDEN, Catherine; & SCHNEIDER ZANGRANDO, Joanna. (Eds). *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman* (pp. 122-134). Newark: University of Delaware Press.

- HEDGES, Elaine. (1973). Afterword. In Elizabeth Perkins Gilman. *The Yellow Wallpaper* (pp. 37-60). Oxford: Oxford University Press.
- HILL, Mary (1980). *Charlotte Perkins Gilman: The Making of a Radical Feminist, 1860-1896*. Philadelphia: Temple University Press.
- HUGHES, William. (2016). Medicine and the Gothic. In HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrews. (Eds). *The Encyclopaedia of the Gothic* (pp. 438-442). Oxford: Blackwell.
- JOHNSON, Greg. (1989). Gilman's Gothic Allegory: Rage and Redemption in 'The Yellow Wallpaper.' *Studies in Short Fiction*, 26(4), 521-530.
- KARPINSKI, Joanne (2000). The Economic Conundrum in the Life-Writing of Charlotte Perkins Gilman. In GOLDEN, Catherine; SCHNEIDER ZANGRANDO, Joanna Schneider. (Eds). *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman* (pp. 35-45). Newark: University of Delaware Press.
- KESSLER, Carol Farley. (1995). *Charlotte Perkins Gilman: Her Progress Toward Utopia, with Selected Writings*. Syracuse: University of Syracuse Press.
- KESSLER, Carol Farley. (2000). Dreaming Always of Lovely Things Beyond: Living toward Herland, Experiential Foregrounding. In GOLDEN, Catherine; SCHNEIDER ZANGRANDO, Joanna. (Eds). *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman* (pp. 89-102). Newark: University of Delaware Press.
- LANE, Anne. (1990). *To Herland and Beyond: The Life and Work of Charlotte Perkins Gilman*. New York: Pantheon.
- ÖZYÖN, Arzu. (2020a). A Comparative Analysis of Feminist Approach to All-Female Worlds in Charlotte Perkins Gilman's *Herland* and Joanna Russ's 'When It Changed.' *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 64(1), 91-105. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1171286>
- ÖZYÖN, Arzu. (2020b). A Journey of Feminist Rebellion through Charlotte Perkins Gilman's Short Story 'The Yellow Wallpaper' and Her Novel *Herland*. *International Journal of Language Academy*, 8(5), 115-124. <https://ijla.net/?mod=tammetin&makaleadi=&key=47013>
- RABKIN, Eric; GREENBERG, Martin; OLANDER, Joseph. (Eds). (1983). *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- REID, Robin Anne. (2004). 'Momutes': Momentary Utopias in Tepper's Trilogies. In BARTTER, Martha. (Ed). *The Utopian Fantastic: Selected Essays from the Twentieth Conference on the Fantastic in the Arts* (pp. 89-102). New York: Praeger.
- RINGEL, Faye. (2016). New England Gothic. In HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrews. (Eds). *The Encyclopedia of the Gothic* (pp. 465-468). Oxford: Blackwell.
- SHOWALTER, Elaine. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine. (1985). *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. London: Virago.
- TIERNEY, Helen. (1999). *Women's Studies Encyclopaedia*. Westport: Greenwood Publishing Group.


- TODOROV, Tzvetan. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- TOWER SARGENT, Lyman. (2010). *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- TREICHLER, Paula. (1984). Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in 'The Yellow Wallpaper.' *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3(1/2), 61-77.
- TUTTLE, Jennifer. (2000). Rewriting the West Cure: Charlotte Perkins Gilman, Owen Wister, and the Sexual Politics of Neurasthenia. In GOLDEN, Catherine; SCHNEIDER ZANGRANDO, Joanna. (Eds). *The Mixed Legacy of Charlotte Perkins Gilman* (pp. 103-121). Newark: University of Delaware Press.
- WOOLF, Virginia. (1935). *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.

EN CARNE VIVA. CLAVES LÍRICAS DE LA POESÍA DE CHONA MADERA

IN LIVING FLESH. LYRICAL KEYS OF CHONA MADERA'S POETRY

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO
CEAD «Mercedes Pinto». Santa Cruz de Tenerife

jmarfum@gobiernodecanarias.org

 0000-0003-4324-6003

Recibido: 30/11/2022

Aceptado: 30/03/2023

Resumen

En la lírica canaria de posguerra, la voz de Chona Madera es, sin duda alguna, una de las más constantes –por su rica y abundante producción lírica– e intensas –por la raigal emoción que la caracteriza en su conjunto–. Esta consideración choca frontalmente con la ausencia de ediciones actuales y, sobre todo, con la carestía de estudios críticos no solo del conjunto de su producción literaria, sino también de los poemarios concretos que publicó. Con este artículo queremos aportar algunas claves de lectura del conjunto de su obra, en un intento por reparar el vacío crítico existente con respecto a esta autora.

Palabras clave: Chona Madera, poesía escrita por mujeres, crítica literaria, lírica canaria, posguerra.

Abstract

In post-war Canarian lyric poetry, Chona Madera's voice is, without a doubt, one of the most constant –due to her rich and abundant lyrical production– and intense –due to the deep-rooted emotion that characterizes her as a whole–. This consideration collides head-on with the absence of current editions and, above all, with the scarcity of critical studies not only of her literary production as a whole, but also of the specific collections of poems that she published. With this article we want to provide some reading keys for her work as a whole, in an attempt to repair the critical gap that exists with respect to this author.

Keywords: Chona Madera, Poetry Written by Women, Literary Criticism, Canarian Poetry, Post-War.

Introducción

La poeta grancanaria Chona Madera (1901-1980) vivió largo tiempo fuera de su tierra natal, circunstancia que late constantemente tras las nociones de vacío, ausencia y nostalgia que enhebran toda su obra poética. Mujer también de verso descarnado y ardiente, en palabras de Emeterio Gutiérrez Albelo (1962: 19), su inicio en la escritura fue tardío –comienza a volcar su silencio cuando ya superaba los 40 años–, y en sus comienzos

fueron los poetas insulares Alonso Quesada y Fernando González¹ dos de sus referentes líricos primeros. Son, a nuestro juicio, tanto esta tardanza en afrontar la escritura poética como el hecho de que su obra, poco menos que desconocida en la actualidad, se editara hace ya más de cuarenta años,² dos de los lastres que han mermado la escasa atención crítica que una autora de su calado literario merece. Ciertamente, este parco interés crítico contrasta con su prolífica participación en distintas publicaciones periódicas tanto insulares como peninsulares.³ Es por todo ello por lo que, a través de una metodología inductiva, nuestra intención es desentrañar algunas de las claves líricas esenciales de su quehacer poético a partir de una lectura crítica y atenta de textos procedentes de la mayor parte de sus poemarios;⁴ y para ello, partiremos de comentarios aparecidos en publicaciones periódicas poco después de que los poemarios fuesen publicados, pues muchos de ellos apuntan aspectos que nuestro trabajo ilustra a partir del análisis temático y estilístico de este conjunto representativo de textos.

Una maraña de emociones. Claves de lectura de la lírica de Chona Madera.

En una “nota aclaratoria” –en palabras de la propia autora– publicada en el periódico grancanario *Falange*, a propósito de una conferencia dada por Pedro Perdomo Acedo, Chona Madera define su primer libro poético con unas leves pero muy significativas palabras:

De no tratarse de una propiedad tan privativa del alma, tan de la propia sensibilidad; de no tratarse de mi yo como ser, que en dimensión con el tiempo, en un respirar apenas, ya se es muerto –no es más la vida– en la que, el que más con el que menos, todos queremos dejar constancia sin saber por qué, pero sí que es cierto, acaso por la misma fugacidad con que se produce, no hubiese salido a tales tonos pinceladas (1953: 4).

La nostalgia, la remembranza del pasado, la profunda tristeza de sentirse sola, la representación de la muerte y, en relación con esta, las alusiones al Creador son hilos temáticos recurrentes en una voz tiznada de claroscuros y, sobre todo, una voz movida por una poderosa fuerza interior, por una acendrada emoción. Su lírica arraiga en la hondura de su experiencia vital, llena de dolor y ausencias, con esa nostalgia por las vivencias pasadas con los que ya no están, todo tamizado por un idealismo descriptivo que desprende un raigal amor a la vida.

¹ El autor de *Manantiales en la ruta* le dedica un poema (“[Tu de amor le quisiste: de amistad le quería]”), de su poemario *Ofrendas a la nada* (1949), publicado por la revista de poesía *Halcón*.

² Sus *Obras completas*, preparadas por el profesor Sebastián de la Nuez Caballero, se editaron en 1979, un año antes del fallecimiento de la autora; salvo una breve antología de su obra, publicada por ediciones Idea en 2003, ninguna otra fuente editorial puede con una necesaria edición actualizada de su labor poética. Justamente, emplearemos la edición aquí citada para las referencias que realicemos en este estudio.

³ *El Eco de Canarias*, *La Tarde*, *El Día*, *Mujeres en la isla*, suplemento del *Diario de Las Palmas*, *Mensaje*, *Alisio*, *Gánigo*, *Halcón*, *Poesía Hispánica*, *Alaluz*, *Poesía Española*, *Caracola*, *Cuadernos del Ágora* son algunas de estas publicaciones.

⁴ Decimos “la mayor parte” pues dejaremos conscientemente de lado su primer poemario, *El volcado silencio*, al que ya se le ha dedicado un estudio monográfico (2018).

En los dos primeros libros, el tema de la madre está muy presente. En ellos, su lírica se llena de recuerdos infantiles salpicados de lánguida tristeza, todo ello *martilleado* con oscuras tonalidades metafísicas; en la isla, el mar, como en Alonso Quesada, es un muro que *a-isla*⁵, y de ahí nace la angustia, en una poesía personal e independiente, al margen de etiquetas y de clasificaciones epocales. Justamente la insularidad, con esa carga metafísica que supone el aislamiento, con la conciencia de soledad que produce, hace aflorar en ocasiones en los versos de Chona Madera cierto grado de desolación y da protagonismo a la tristeza. Esta mujer de “poesía apasionada, emotiva y sentimental, [...] arraigada en la cercanía de lo cotidiano” (Rodríguez Padrón, 1983: 124), encuentra el amor con el poeta teldense Montiano Pláceres⁶ –pseudónimo de Pedro Regalado–, quien fallece en 1938; en *El volcado silencio* hay abundantes referencias a esta pérdida, y creemos que puede ser una de las razones por las que la autora se dedicó a la escritura.

El protagonismo de la palabra poética como luz de su vida queda ilustrado en su segundo poemario, *Mi presencia más clara* (1955), en el que la insularidad es un elemento novedoso con relación a su primer libro, *El volcado silencio*, en el que esta línea temática no aparece. En esta segunda aventura poética, el aislamiento oprime su espíritu y la soledad atormenta su mente. Todo ello viene ribeteado por alguna composición de corte social, en coherencia con el momento histórico que vivía. Emeterio Gutiérrez Albelo define a la autora en este segundo viraje lírico como “pura alma, agrietada por el dolor” (1956). La autora convierte este segundo libro en una verdadera “proclamación del amor”. Para Luis Doreste Silva,

He aquí, “la presencia más clara”, en un manar de dolimiento sereno y sobresalto, con remanso seguro en la resignación, devuelta en dulzura el agua amarga. Todo dolor guarda una secreta fórmula de expresión unguida restañadora, un goce filosófico en el cual se hace presencia la poesía. Chona Madera proyecta así religiosamente su imagen “clara” (1956: 3).

En este libro, la madre es uno de los temas recurrentes; el dolor de su pérdida puebla la mayor parte de las composiciones. Este reseñista tilda todo este libro de “larga oración de humildad”, y a esto agrega que “resolver en donación de amor la propia angustia es tener el privilegio de sentirse transfigurado” (Doreste Silva, 1956: 3). El dolor en la poesía se transfigura en destino hecho revelación.

Buena muestra de ello es, justamente, el poema “Madre”, en el que el dolor se dilata, como en su primer poemario, en cada verso; recordar la ausencia es otra manera de sentirse viva. Se acentúa, a la manera quesadiana, el coloquialismo lírico, la expresión llana que abunda tanto en la sinceridad como en el pulso emocional del poema. Los hipérbatos en esta composición descubren los elementos clave: “Qué zarpazos de llantos y silencios / ahondando al corazón el desconsuelo” (1979: 51); el verso largo sigue insistiendo en el carácter reflexivo de su lírica. En esta misma línea hay que contar el poema “Como un tierno corazón de niño” en versos como los siguientes: “Quiero dejarte hecho noticia, verso, / vivo barro, aliento florecido; / transido de mi pena

⁵ La noción de “a-isla-do” hemos de recordar que la introduce Unamuno en el prólogo que preparó del primer libro poético de Rafael Romero Quesada (Alonso Quesada), titulado *El lino de los sueños* (1915).

⁶ Le dedica el poema “Sin alarde”, de *Mi presencia más clara* (1955).

y mi destino, / dejarte quiero alzado, como un faro” (1979: 55). Su emoción sincera queda palpable en poemas como este, en el que se aleja de la afección sentimental para ahondar en el valor emocional que, como el corazón, encierra la palabra poética, faro perenne de su ser, huella de su paso transida de verdadero amor. Como el niño, el corazón encierra la verdad: esa es su presencia más clara.

Mi presencia más clara también abunda en la mirada trágica de la existencia, como en la composición “Si la yedra ha de ser ya fatalmente” en la que el dialogismo queda remarcado especialmente con el manejo de la segunda persona. Lo agónico del vivir hace que la poeta dialogue con la propia vida: “¿Por qué, vida, dime, / por qué no has de servirme para nada?” (1979: 53). Del mismo modo, sus infortunios vitales cobran cuerpo en “Ella es así a veces”, donde vuelve a sorprendernos la llaneza y, a la par, la profundidad con que personifica a la muerte, fría, hermética, a la que ve –siente– lejos, aunque constantemente le esté estrechando la mano; no hay capacidad humana posible para comprenderla, pues ella lo transmuta todo, es el cambio radical: “Ella es así; a veces nos sorprende / hermética, cerrada como un cero. / ¡Cuántas veces la muerte! La miramos. / Crecer su imagen con la angustia vemos” (1979: 62). La muerte como idea es inasible con el pensamiento, y será la negación el basamento de su palabra: el eco de las ausencias es su ámbito vital, su espacio de vida.

Nuevamente se plasma líricamente el valor ontológico de la insularidad: la isla se erige en la metáfora que mejor define la situación existencial de la propia autora; así en “Hasta cuándo”, donde, más que un motivo recurrente en la poesía insular, la isla es, realmente, una forma de definirse, de ser: “Isla mía, levántame la soledad que siento. / Que se deshaga en aire tu muro de aislamiento” (1979: 54). En otra composición, “Tierra”, se encuentran algunos de los fundamentos por los que muchos reseñistas tildan la poesía de Chona Madera como universal, cósmica, pues establece un dialogo con los elementos del orbe haciendo suyo su entorno. Sorprende ver cómo toda la belleza que la poeta contempla, al hacerla suya, se tiñe de profundo e intensísimo dolor, otro hito temático recurrente estrechamente ligado a su carácter insular: “Los hombres, como ciegos, / miran a las alturas. / ¡Y la lección más noble, / Dios, en ti, les va dando!” (1979: 57).

La reflexión metapoética es otro núcleo medular que, a medida que avanzamos en el estudio de su obra, se va acrecentando. De este modo, el fundamento interpretativo del poema “Esa canción que siento” es la poesía como palabra de vida. Vida y literatura son lo mismo; la palabra poética da sentido a la existencia, pues es eterna búsqueda: “Persiste, truncándose en brotes, el anhelo. / Pero aún sigo buscando (¡tristemente!) / porque no muera el ángel que en mí llevo / y esa canción que siento... de repente” (1979: 65). Su palabra es la concreción del llanto de esta poeta elegiaca por voluntad divina; así lo apreciamos en el poema “Señor...”: “Si Tú quisiste / que así fuera mi canto; / si soy tu voluntad, / –para mí, llanto–, / ¿qué he de hacer yo mejor / que cual Tú quieres?” (1979: 66).

En *Las estancias vacías* (1961) –19 composiciones, 29 páginas– resuena el eco de su primer poemario; otra vez la poeta comparte un espacio íntimo cuyo único refugio es la soledad, el eco de lo que ya no está. El tiempo es el *leitmotiv* central y, en relación con él, el recuerdo. Ahora su poesía se basa en la sonora evidencia de lo cotidiano, cercano y, aparentemente, insignificante. Para Andrés Sánchez Robayna es en estas estancias poéticas donde “cristaliza ya la voz de la autora, una vez superado el ámbito de la

expresión modernista" (1980: 24). A partir de aquí, la estética realista deja sentir su peso. En opinión de Sebastián de la Nuez,

Chona Madera, alma tierna, templada en el dolor y en la esperanza, se ha sobrepuesto a la corrupción del tiempo y a la desgracia inevitable, ha sublimado sus penas y las ha convertido en fuente de arte y de consuelo (1963-1964: 160).

En este tercer libro la muerte, otra de las protagonistas, es burlada por el amor, ese latir del corazón siempre cercano, siempre angustiado. Cierta tono de ingenuidad infantil acentúa la sinceridad y hondura de sus versos. En una reseña publicada en *Falange*, Luis Doreste Silva define estéticamente este poemario como "soledad de 'estancias vacías' [que] aposenta el alma en las mansiones más bellas de intimidad" (1961: 2). Atinadamente, completa esta nota crítica impresionista con este acertado juicio: "se nos aparece única en el dolor y en el hallazgo del bálsamo que lo alivia, el arte, y entre todas las artes la música, la poesía, guía de caminante sintiendo el palpito de Dios" (1961: 2). En efecto, este es un libro-espejo de una verdadera sembradora de efusiones.

Otro conocedor de la poesía de la autora, Ángel Martín Sarmiento, tilda su poesía de "radical o irremisiblemente religiosa" (1962: 8). Dios es el eterno interrogante de cuya luz jamás se duda. Ser en la soledad es su sino; la poesía es la puerta de enlace con los otros y con Dios. Su esencial sustancialidad poética mata el adjetivo; el padre Sarmiento habla de la "sustantividad", en este sentido, en la obra de esta poeta. La propia autora afirmó en una entrevista que "en este libro mío, los poemas predilectos son los que me inspiraron mis muertos. Al volver sobre ellos me hacen vibrar con la misma intensidad de dolor con que los escribí" (González Sosa, 1961: 6).

En una lectura más atenta de este tercer viraje poético, las citas iniciales de Johann Wolfgang von Goethe y Vicente Huidobro,⁷ que creemos que recalcan el *continuum* inexorable que la poeta observa entre vida y literatura –la segunda es necesariamente proyección de la primera–; concretamente con la cita de Goethe se ve reforzada la noción de entender la poesía como forma más acabada de la intuición, como arma para profundizar, a través de un intenso análisis introspectivo, en el conocimiento de uno mismo. Siguen siendo, además, un elemento recurrente las referencias a los familiares que no están (su madre y sus dos hermanas); en relación con estos temas es, también, resaltable en todo el libro tanto el carácter sentencioso como el uso de versos esticomícticos que redundan en el valor universal de las máximas.

"Otra posible en ti" es un claro ejemplo de esta comunión vida-literatura; en este texto poético, de ecos salinianos, la autora dialoga consigo misma, y el "tú" es una proyección del "yo": realidad y sueño, vida y literatura, convivencia necesaria que encuentra en el verbo "decir" el ideal trasunto coloquial de 'escribir: "Apenas hay quien diga: «yo vivo / plenamente». Sí, apenas quien / pueda decirlo. Quien lo diga..." (1979: 77). Esa dialéctica del "tú" está presente también en la composición "Solo así desde siempre...": "Tu comunicación siempre es intento, / e inalcanzable tu ambición, / tu diálogo" (1979: 82-83).

⁷ Estas citas son las siguientes: "El fondo poético es el fondo de la propia vida" (W. Goethe); la de Vicente Huidobro es esta: "Que el verso sea como una llave / que abre mil puertas" (1979: 69).

En esta línea interpretativa que comentamos, la conciencia metapoética se va consolidando en la poesía de Chona Madera. En “He vuelto...”, los versos esticomílicos son como aldabonazos que provocan que el alma se estremezca, y la epanadiplosis deja en el alma de la poeta –como en el penúltimo verso de este poema, que abre el poemario– el silencio como único habitante: “solo tuyo, silencio, solo tuyo” (1979: 68); el uso de paréntesis creemos que ahonda en esta noción. Además, los encabalgamientos y los hipérbatos apuntalan los elementos temáticos clave (“dolor”, “sembrado”, “corazón”, “ya”, “árbol”, universales por su carácter primitivo). Emoción, dolor y tiempo (como en poemarios anteriores, el “ave” es el símbolo del tránsito, del tiempo) asientan al carácter universal de su lírica. En esta misma línea en relación a la percepción del hecho poético está el poema “Desde las mismas cosas” (1979: 86), en el que muestra las razones de su escritura: la poesía es el camino que ha elegido la poeta para transitar por los recodos de su vida, para fundamentar la justificación última de su existencia.

Esta misma orientación está presente en “Mas si una brisa de esperanza corre”: “Bajo a mis pozos de dolor y escucho: lo único vivo es el silencio” (1979: 70). El recuerdo implica *volver* al tiempo, a la vida, y el machadiano símbolo del camino redunda en estos ejes temáticos. En “A los pies, eternos servidores”, justamente, encontramos la metonimia de la idea de andar, de camino. Caminar, como vivir, es un proceso de búsqueda, siempre inacabado, que va hacia la sabiduría. En esta marcha vital, las “islas” son la metáfora perfecta de los recuerdos, trozos de tierra irreductibles, signos de lo posible:

Oh alegría de incontables veces que un día
dejarás de ser alegría mía
porque ya, quietos,
prohibido me será todo camino: límite
infranqueable, triste límite,
para quien ambicionó andar, andar
tanta tierra
como capaz es de poseer el mundo (1979: 78).

Tiempo y camino vuelven a juntarse en “Y siempre será así”. “El hombre como el año tiene su primavera / y un verano de frutos frescos y sazonados, / ligereza en el pie por trasponer fronteras, / y en la frente un palacio de sueños intocado” (1979: 79). El pasado solo vuelve en recuerdos, que son apariencias; Dios es la esperanza, el consuelo para la tristeza que produce mirar atrás: “La esperanza es sin duda nuestro mayor tesoro”. La esperanza es el gozo, como en el poema “Cambiarle ese vivir sin alegría”, un sentimiento que también está en ayudar a los otros, aquellos con los que el yo se identifica; es una manera de esquivar la soledad en el dolor: “¡Cómo quisiera ver que respondías / a cualquier llamamiento presurosa; / cambiarle ese vivir sin alegría!” (1979: 81).

Memoria y recuerdo son los puntos cardinales de otras composiciones como “En medio del camino”: nociones como las de “niño” –que también aparece en los libros poéticos anteriores–, apuntan a la idea de evocación –también de “sueño”–, abigarrado brazo que atenaza al yo lírico a la vida. La infancia es su más claro escondite, su recuerdo más vivo. Lo que produce dolor es la lejanía con que el yo poético siente lo que fue y el hecho de que esa apariencia de su imaginación se desvanezca: “Está todo lo hermoso de

la vida en la infancia. / Nada hay comparable a su clara alegría” (1979: 73). Los versos esticomícticos vuelven a insistir tanto en el carácter coloquial de estos juicios en voz alta como en la rotundidad –léase claridad– de su contenido. La personificación en este poema de los momentos de la vida (“infancia”, “adolescencia”, reductos de libertad) ahonda en el diálogo íntimo, en el intento de posesión de estos estados de alma, como en el poema “Claridad imposible” (“El tiempo es férrea puerta sin resquicios ni llave”), en el que el tono sentencioso impulsa la claridad y la rotundidad como clave de lectura: “El tiempo es férrea puerta sin resquicios ni llave” (1979: 74).

Justamente ese cariz coloquial, muy ligado a la conciencia metapoética que Chona Madera va mostrando a medida que madura su escritura, también queda patente en el poema “Mientras ella dura”; el tiempo fluye por los versos a través de los encabalgamientos, y el tono exclamativo apuntala el carácter emocionado y realista de sus versos: “Qué soledad tremenda / sentirnos golpeados / por esa otra verdad que no es la nuestra. / Por esa otra luz / creciendo en descontento / en el lento cansancio de las horas” (1979: 69).

En este mismo orden de cosas, “Canción de lo no dicho” rememora los versos de Josefina de la Torre en la línea de las dudas que a la poeta le surgen a la hora de escribir, de encontrar su justa palabra, su justa expresión. Es interesante la noción de *canción*, con la idea de recurrencia que lleva implícita; el diminutivo que emplea –*cancioncilla*– denota la visión particular que aporta: “Por eso acaso este andar / emborronando cuartillas / que empiezo por no acabar” (1979: 98).

Las referencias simbólicas al mundo natural están muy presentes en toda su obra, y en este poemario un buen ejemplo es “Cual si me despidiera lo ha agitado” (1979: 120), en el que el motivo del árbol como elemento vegetal que desprende vida a través de sus frutos, pero que no puede moverse y está a merced del tiempo, sin poder hacer nada para cambiar su estado, remeda la propia situación de la poeta: “Todo el árbol que fui se ha desgajado. / Fluye en mi derredor intenso frío... / Atravesó la angustia mi costado” (1979: 120). El árbol es, como los sentimientos y las emociones humanas, otro elemento primitivo: sus raíces ponen simbólicamente en conexión el mundo interior (subjetividad) con el tronco y la copa (circunstancias externas, objetividad); la lluvia y el viento son trasuntos de la agonía y el dolor.

El carácter religioso ya apuntado de su lírica encuentra acomodado en este poemario en composiciones como “Cuánta noche”: “Nada nos pertenece. El tiempo vuela, / oscuro y transitorio, como un ave” (1979: 85). Dios es el asidero para dejar de lado la mayor de las angustias: el intenso dolor de solo vivir en el recuerdo. Vivir en el pasado solo trae presagios de muerte, tan presentes en sus libros primeros. La misma inquietud la encontramos en “Trasfondo”: “¡Qué acuciante dolor de transitoriedad / en todo cuanto siento y miro, poseo y toco!” (1979: 86).

Su cuarto libro, *La voz que me desvela* (1965) es un breviario de confidencias, cósmica intimidad del drama de su vida; en sus poemas, se yergue un corazón que ilumina la sombría noche. Obra de versificación desnuda, sin retórica, se ciñe su poesía a sus vivencias, que abrigan su vital impulso apasionado. Reflexionar será para la autora otra forma de sentir, y viceversa, de ahí que el discurso metapoético albergue en muchas composiciones un especial protagonismo. Juan Sosa Suárez, por su parte, expone al respecto que

Chona Madera es una poetisa cuyos manaderos radican en su corazón. Un amor hacia todo lo creado; una pena de sí misma; un temblor por todo lo que nace y muere; una piedad maravillosa por todo lo bendito y humilde: [...] y, coronando todas esas excelencias, una melancolía por todo lo perdido y deseado: [...] (1965: 5).

Como decimos, la poesía es la verdadera protagonista: estamos ante una sincera visión de la literatura como el otro camino para vivir. De este modo, en “Oh esta ilusión amigos” la conciencia metapoética aflora de manera más clara; por momentos nos recuerda a los primeros poemarios de Pedro Salinas: “Cuántas veces, cuartilla, tú y yo a solas, / blanca cuartilla, en voluntad de entrega” (1979: 126). En el verso se funden la pasión interior y la circunstancia exterior; es culmen, pues en ella “volcando voy lo que en mí es esencia”. Tenemos aquí una auténtica confesión: “El día que involuntariamente me haya ido / (involuntaria ha de ser mi ausencia / porque profundamente amo la vida / a pesar de sufrirse tanto en ella) (1979: 126)”. La poesía es el legado hacia los otros, la huella de su paso por el mundo, el árbol que siembra y germina en cada verso; en la palabra cristalizan las ausencias. En la lectura, la que hacen los otros, germina la emoción de sus silencios. La palabra roza el silencio de las cosas y hace brotar su alma quebradiza, el eco de su presencia. En la misma línea se encuentra la composición “Hasta que tú no eres poco somos”: frente al árbol, aferrado a la tierra, están las “alas”, la ilusión, la imaginación, la poesía a la que se aferra el yo poético que es una forma de liberación, sonoro silencio desbocado. El “corazón alado” es símbolo de unión entre el alma (interior) y el cuerpo (circunstancia); por tanto, es esencia de la sensibilidad humana. El corazón al ponerse sobre los objetos –y los recuerdos– ilumina su esencia, los hace únicos. La poesía es una forma de posesión, otra forma de sentir la vida en plenitud: “pronunciando palabras nuevas, distintas, / alumbradas desde lo más profundo; / desde el más entrañado «yo» / hasta allí aprisionado [...]” (1979: 128).

En muchos poemas, el amor es puente entre vida y literatura, y esta orientación es la que puede apreciarse en “No, no seas de ceniza...”: la ausencia del ser amado produce, en lo más recóndito, un vacío, el del corazón ausente; el amor es el eje que todo lo transforma, como el mar. Vivir es evocar el paso por el mundo, sintiendo el alma del orbe en cada latido, en caso paso. El corazón es la infancia, el eterno niño soñador, y las herramientas del lenguaje poético, como el dialogismo, son el soporte con el que poeta lleva a buen puerto el análisis introspectivo de su dolor, de su vacío amoroso: “Aunque tu gran amor llévalo dentro. Si quieres / como una enorme herida / en la carne, inefable, de misterio; / en esa donde siempre brota / y nadie sabe cómo le fue surgiendo” (1979: 131).

En *Los contados instantes* (1967 y publicado en 1973), el retorno a lo diario, a lo cotidiano nuevamente la une, dos décadas después, con Alonso Quesada; Chona Madera logra captar nuestra atención como lectores gracias a lo inesperado de su *dictum* poético, pues en su lírica lo formal queda relegado a la emoción. En opinión de Gracián Quijano, su poesía está llena de vida, “esa vida que únicamente puede dar quien está llena de humanas vivencias, de concesiones íntimas, de acentos elegíacos” (1967: 20).

Este libro, título de marcado signo temporal, recoge una cita de Salinas, una de las referencias escriturales de Chona Madera, como hemos referenciado con anterioridad: el

dolor es la “última forma de amar”.⁸ Esos *Contados instantes* son los momentos selectos que ha vivido con su familia, con su amor, con sus amistades, como el poema titulado “A Deli Gessdmann de Calleja, ilustre austriaca con el dolor que supone la última presencia”, que se encuentra en el apartado del libro titulado “Elegías” (1979: 152-153). En el hecho de recordar la autora constata que “todo es distinto al volver...” (1979: 141), pues el tiempo queda ausente, y es la conciencia humana la que *quema*, la que convierte en carne propia los hechos vividos. Ese doloroso proceso de búsqueda en su interior da como resultado un verso que queda marcado por un aire más reflexivo, en el que la emoción queda contenida, en suspenso. Dentro de esta orientación, propia de una obra de mayor madurez, se ubican composiciones en las que la autora se muestra esperanzada por alcanzar un mundo sin luchas, sin odio, en el que la fraternidad entre iguales encuentre su punto culminante: “¿Por qué, Señor, por qué en la tierra el odio / desde que el hombre fue, posó su planta? / A veces oscura luz hábitale los ojos / y como ves, no es como esperabas” (1979: 142). Con esta misma orientación podemos leer algunas de las composiciones de la parte “Aspectos” de este libro, en el que la autora critica los prejuicios sociales. Como ya habíamos apuntado más arriba, el corte realista de su escritura se va acrecentando, y su poesía, a la par que reflexiva, va adquiriendo ácidos tonos críticos con la sociedad de su tiempo y, especialmente, con determinados comportamientos que toman lo aparente como definidor.

Continuada señal (1970) supone una prolongación del libro anterior; este libro está escrito desde Málaga, localidad a la que se traslada para vivir con una de sus hermanas, la cual vive allí. La tonalidad religiosa es la que construye la seguridad del hallazgo. Esta poesía religiosa toca emocionada las cosas para sentir el impulso cotidiano de Dios. Amar las cosas, como amar a Dios, es la forma de conocerlo; sentir es otra forma de conocer (así, también, en Bécquer). También recordar, superponer planos temporales a través de un prisma emocional, es una manera de comprender el momento presente: revivir lo vivido da vida y sentido a la existencia. Para Belarmino, pseudónimo del poeta Juan Sosa Suárez, los versos de este libro forman “poemas hondos, melancólicos, algunos elegíacos, nostálgicos, informalistas y sencillos” (1970: 15). Anota las posibles influencias de poetas anteriores como Bécquer o Machado.

Con las referencias literarias que aparecen al principio de *Continuada señal* (1970), la autora deja constancia de que la poesía debe dibujar la imagen del tiempo o, dicho de otro modo, su esplendor. Muchas composiciones abordan temas iterativos en toda su obra como los de la madre, el amor o el recuerdo, que siguen siendo los elementos temáticos centrales; a estos hay que agregar los poemas dedicados a otras personalidades, generalmente poetas y amistades de juventud, como los dedicados a los escritores Luis Benítez Inglott, Esperanza Vernetta, Fernando González o a pintores como Francisco Moreno Navarro, Antonio Domínguez de Haro o Yolanda Graziani. Un claro ejemplo de esto último es el poema dedicado “Al escultor Antonio Leiva” (1979: 213), en el que el verso parece prosa, se hace casi interminable; así, con la lectura, la mirada juega, se expande en el verso como lo haría ante cualquier cuadro o escultura. “Espíritu”, “imaginación”, “perfección”, “transparencia” son conceptos recurrentes cuando la mirada de la poeta se posa en la obra de estos otros creadores, y muestran, una vez

⁸ La cita completa es la siguiente: “No quiero que te vayas dolor / última forma de amar” (1979: 141).

más, su clara conciencia metapoética. El uso de una versificación más larga acentuará sobremanera el corte reflexivo de este penúltimo poemario, a la par que pondrá en liza sus cualidades sentenciosas y metafísicas.

Justamente esta preocupación por el propio acto de escribir aflora en “Cuando deje de ser...”, poema en el que la escritura se plantea como una necesidad vital, una herramienta para sentir cómo el alma se posa en las cosas para penetrar en su belleza o para palpar la emoción del alma de los otros; la poeta desea parar los instantes que condensan con plenitud cómo ella siente la vida en movimiento, y la poesía es el medio para ello. Chona Madera es cazadora de instantes fugaces de felicidad, de recuerdos: “Cuanta en el mundo es –como nada ambiciono / en exclusiva–, / la conceptúo mío; me pertenece, / por ese amor que puse en toda cosa / y en continuado desvelo crece y crece” (1979: 168). Se penetra en el alma de las cosas mirándolas con amor, y es ese mismo amor el que vertebra la composición “Yo sé que hay otros como yo...”: la palabra poética representa el punto de encuentro entre el yo y los que han sido; es agitadora de silencios, adalid de esperanzas (“Perdonadme los que aún nada sabéis / de estas conversaciones con los muertos”, 1979: 170).

Precisamente la memoria de los otros que se hace presente en el acto de escribir toma protagonismo en “Como las olas del océano”: la imaginación remueve las emociones, las convierte en palabra soñadora que transita gracias a ese sostén que es la esperanza. La imaginación saca de la fría memoria los recuerdos, y la palabra poética permite a la poeta transitar por las cosas, por los hechos, por los recuerdos, dialogar con todos ellos, hacerlos presente. Así, la imaginación no es vía de escape, sino arma de escrutinio para atraparlos todo y, tamizándolo por el dolor, sentir la nostalgia –la belleza– en que el tiempo las ha abrazado: “Y aunque jamás de olvido hemos sabido / (somos todo recuerdo) / esta llaga de dolor –desde hace tanto– / dejaría de sangrar si una sonrisa / en mi interior brillara / por un tiempo” (1979: 169-170). El recuerdo queda iluminado en la palabra poética, como en “Tan solo eso...”: “El recuerdo hacia el muerto es ‘su presencia’. / Es su lenguaje. Seguir su palabra oyendo” (1979: 174). El recuerdo es la mirada interior, abrigo del tiempo, de los instantes. El dolor restaña las heridas del tiempo y tamiza la palabra poética, surtidor de presencias, tierno diálogo con el alma de lo que fue. En este sentido, escribir se plantea, también, como otra forma de llorar, como en “Hasta donde los ojos del espíritu alcanzan...”: “Pero inevitablemente pasa el tiempo —ese crisol / que todo lo depura, porque mirando viene, / desde lejos—. Y ya, bien; colocando ‘peanas’ / o quitando, fija, asegura valores / que, por ‘la opinión’, / andaban aún dispersos” (1979: 177-178). El calor del dolor cicatriza las heridas que ha dejado el tiempo, en el que el acto de recordar ahuyenta la tristeza. En este proceso interno, algunos elementos naturales como el mar, en el caso de “He de dejar de verte...”, que aparece como puerta, como lugar de tránsito; el oleaje marino, con sus vaivenes, sintetiza muy bien el movimiento interior de la autora para rescatar las presencias significativas de su vida a través de los recuerdos: “Mas antes que eso sea, he de decirte, mar, / mi agradecimiento, / por el alborozo con que me llenaste el corazón / en tantas veces, / al regreso de mis hermanos, después de la obligada ausencia, / en la que iban creciendo en años y saberes” (1979: 186-187).

Ciertamente, la añoranza del mar insular en el poema “A ti que así te quejas...” es el punto de partida para, de manera sentenciosa, expresar que “El tiempo es un modo

de conocer la pena" (1979: 180). En el fondo, la esperanza de la autora se concreta a través de elementos simbólicos como el mar, cuya remembranza atrae recuerdos que le permiten dejar a flote su sentido vitalista de la existencia: "Pensándolo bien, cada día, con solo ver la luz / sería, como para que fuéramos dichosos". También en "Y, acaso..., en el más alto...": "Cómo me gusta la vida / (que es de lo que 'ella' no entiende / ni entenderá mientras viva) [...]. / Qué más que nadie yo sé / que solo vivo de sueños: / [...]" (1979: 183-184). El uso de paréntesis parece aquí remedar en la escritura el diálogo que el "yo" poético establece consigo mismo. En este sentido, y como ya hemos mencionado con anterioridad, la memoria es la mano que acaricia la vida, los recuerdos, y se alza como puente, como equilibrio, como en el caso de "La casa dejada", donde se hace evidente el tránsito por el tiempo, que todo lo depura y cambia. La palabra poética es una forma de recuperar esa memoria regeneradora que "enfermó de silencios, de tristeza, de soledad tan honda" (1979: 187).

En su último poemario, el lenguaje poético se alza como el otro adalid de la trayectoria vital de la autora: escribir es ser, y ser en la escritura es el culmen de la existencia. *Mi otra palabra* (1977) es, también, el título de la primera composición, que se presenta a modo de poema-preámbulo: el verso, la poesía se yergue sólidamente como utensilio para edificar los ecos de su soledad, el vaivén de su nostálgica melancolía, los emocionados arrebatos de su pasión, los rojos colores de su frenesí amoroso, que también será amor a los otros, como en el caso de "Que será de aquel hombre en tanto tiempo..." (1979: 237-238), donde la poeta siente que ella misma se perpetúa en el amor a los otros; de ahí la esperanza en los seres humanos buenos, en la amistad: "'(Oh, esta piedad del hombre ante su especie'. / Aun en medio de tiempo tan amargo, / hombres así, / jamás se les cansa la esperanza)" (1979: 237). En otras ocasiones, como ocurre en "Canción de la molinera del mejor trigo", Chona Madera imita las canciones con estribillo medievales, por su sinceridad y hondura, en las que tópicos como los del trigo, la flor (juventud, belleza) y su relación con el tema amoroso le ayudan a enhebrar poéticamente el desasosiego que le ha producido perder a muchos seres queridos, especialmente a quien fue su primer y único amor (precisamente a él va dedicado este *diario*). No es, así, extraño que, como en los libros anteriores, la fe religiosa se encarama como elemento dador de paz y sosiego, a la par que como atalaya para analizar serenamente su paso por la vida y como única certeza, como acaece en "Aunque el silencio insista": "En verdad, en principio, / solo hemos sido sueño. / ¿Qué es nuestra levadura sino un sueño de Dios?" (1979: 233). Escribir es –y ha sido– conocer y reconocerse. Este es libro de despedida, de confesión de un destino plagado de fríos ecos y hondos vacíos abrazados por una tibia ternura.

Conclusiones

El verso ha sido en toda la obra de Chona Madera puente para dialogar con el recuerdo que dejaron tanto sus seres más allegados como su espacio de vida natal, la isla. La autora hace un recorrido por los auténticos caminos que ha transitado en su poesía: el tiempo, la resignación como respuesta serena al dolor y a las ausencias, el recuerdo, la

pasión por Dios como dador de la palabra y, en ocasiones, única realidad cierta para convertir en emoción las cenizas de su existencia. Precisamente la actitud vitalista de la autora cristaliza en el hecho poético a través del dialogismo como medio para entender y aceptar la vida tal y como viene, caminando con la mirada puesta en horizontes de esperanza. Justamente es este dialogismo que establece consigo misma la principal vía que le permite describir, primero, y ahondar, después, en las posibilidades del lenguaje poético y en la impronta vital que supone profundizar y reflexionar en los propios entresijos de su quehacer literario para volcar toda su existencia en una palabra que tiembla y que se tiñe por entero de un intenso color emocional.

Así, pues, la urdimbre de la lírica de Chona Madera arraiga en temas cotidianos y es profundamente humana. Es una poeta pasional que teje sus poemas con elementos temáticos como la insularidad y el aislamiento que esta conlleva, o como la religiosidad, que es camino para explicar y sentir intensamente la vida; pero es el marcado carácter existencial de su obra el que le otorga singularidad, con una voz propia que se aleja de clichés y de marcos preestablecidos que puedan constreñir su labor creativa, su palabra en libertad. Creemos que estos son algunos de los rasgos que pueden ayudar a establecer un esbozo de las claves líricas de Chona Madera, cuya obra necesita, con urgencia, una reedición actualizada y, como en el caso de tantas mujeres escritoras, una atención crítica que ayude a reflotar su palabra silenciada.

Referencias bibliográficas

- BELARMINO [Juan Sosa Suárez]. (1971). Continuada señal. *El Eco de Canarias*, 23 de mayo de 1971, 15.
- DE LA NUEZ, Sebastián. (1963-1964). Notas bibliográficas. Chona Madera: *Las estancias vacías*. *Revista de Historia Canaria*, 141-148, 160-162.
- DORESTE SILVA, Luis. (1956). Mi presencia más clara. *Falange*, 21 de marzo, 3.
- DORESTE SILVA, Luis. (1961). Chona Madera o la invitación a la melancolía. *Falange*, 21 de noviembre, 2.
- GONZÁLEZ SOSA, Pedro. (1961). Chona Madera define la voluntad del oficio poético y se siente orgullosa de ser poeta. *Falange*, 10 de noviembre, 5-6.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio. (1956). Notaciones poéticas. Mi presencia más clara. Poemas de Chona Madera. *Falange*, 27, 3-4.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio. (1962). Las estancias vacías. *Gánigo*, (40), 19.
- MADERA, Chona. (1953). Nota aclaratoria (sin literatura). *Falange*, 16 de abril, 4.
- MADERA, Chona. (1979). *Obras completas*. Edición de Sebastián de la Nuez. Barcelona: Ediciones Rondas.
- MARTÍN FUMERO, José Manuel. (2018). El principio de una escritura. La huella del silencio en la lírica metafísica de Chona Madera. *Revista de escritoras ibéricas*, 6, 89-107. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.6.2018.21696>
- MARTÍN FUMERO, José Manuel. (2019). El silencio como refugio. La poesía de Chona Madera. En Romero Morales, Yasmina y Alba Sabina Pérez (eds.), *20 escritoras canarias del siglo XX: de la invisibilidad al reconocimiento*, Madrid: Ediciones La Palma, 57-76.

- MARTÍN SARMIENTO, Ángel. (1962). Chona Madera. *Falange*, 7 de diciembre, 8.
- PERDOMO ACEDO, Pedro. (1947). Poesía y volcado silencio. *El Museo Canario*, 2122, 51-68.
- QUIJANO, Gracián. (1967). Ante la poesía de Chona Madera. *El Eco de Canarias*, 19 de febrero, 20.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. (1983). Ochenta años de literatura (1900-1980). En AA.VV. *Canarias siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, 101-152.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. (1980). Chona Madera. *Aguayro*, 128, 24-25.
- SOSA SUÁREZ, Juan. (1965). *La voz que me desvela*, de Chona Madera. *El Eco de Canarias*, 17 de septiembre, 5.



RESEÑA DE / REVIEW OF

Romero Morales, Yasmina; Laroussi, Sabrina S.; & Cerullo, Luca (eds.) (2022). *Reescrituras del paradigma. Alteridad y género en el mundo literario hispánico*. Madrid: Silex. ISBN 978-84-19077-70-7. 322 pp.

BELÉN TOLSÀ MARINUCCI

Universitat de Lleida

belentolsa@gmail.com

Recibido: 02/01/2023

Aceptado: 23/04/2023

Los actuales estudios de género, gracias a los movimientos feministas durante los años sesenta y setenta, cuestionan de manera crítica paradigmas de carácter sexista y androcéntricos impuestos por la tradición. Unos paradigmas que han quedado cimentados con fuerza en nuestra sociedad y que han contribuido a la opresión y a la invisibilidad de la mujer en los distintos sistemas sociales, políticos, económicos y, también, culturales. De hecho, incluso las mujeres que han conseguido visibilidad y notoriedad en un contexto social determinado logrando superar la subordinación femenina y el umbral doméstico han legado un escenario que no ha resultado ser suficiente como para asegurar su perdurabilidad en la memoria histórica.

Desde distintos escenarios académicos se está intentando paliar esta situación de desigualdad hacia la mujer, sobre todo en las ciencias sociales y humanidades; aunque también en las ciencias de la salud y las llamadas ciencias puras. No obstante, pese a que la necesidad de promover una sociedad más justa e igualitaria haya contribuido a la permeación de los estudios de género en la Academia, todavía existe cierta reticencia en aplicar tal perspectiva de estudio. *Reescrituras del paradigma. Alteridad y género en el mundo literario hispánico* publicado por Sílex Ediciones y coordinado por Yasmina Romero Morales (Universitat de Lleida), Sabrina S. Laroussi (Virginia Military Institute, Estados Unidos) y Luca Cerullo (Università Degli Studi de Bari), analiza la problematización del no reconocimiento de los Estudios de Género en la educación superior en general y en los Estudios Hispánicos, en particular. Sin embargo, si se les otorga reconocimiento alguno, no dejan de ser, según advierten los editores del monográfico, desde un punto de vista estético y no estructural (Romero 2022:17). Este último hecho sucede, en parte, porque el concepto y la teoría se imparten de forma jerarquizada y no de manera retroalimentaria:

Persiste una jerarquía, como todas sesgadas e ideológicas, que coloca la una –la teoría– por encima de la otra –la práctica–, entendida como una reductiva aplicación mecánica para demostrar los presupuestos o hipótesis que ya de por sí la teoría se bastó para alcanzar y elaborar de forma autónoma y suficiente (Torras 2022: 29).

Una perspectiva que se lleva a cabo en el ámbito educativo y por lo que, si no se potencia la complementareidad entre ambos conceptos, el aprendizaje del qué hacer y por qué se ha hecho queda limitado. Asimismo, también encontramos una jerarquización respecto al canon hegemónico que se imparte en las aulas, por lo que los Estudios de Género siguen sin obtener el reconocimiento merecido. Como afirma la antropóloga feminista Marcela Lagarde “la perspectiva de género como enfoque imperativo, científico y filosófico no es universalmente profesada, hay ideas contrarias, muy patriarcales” (2020: 19). No debemos olvidar, al mismo tiempo que, al margen del currículum académico que establecen las guías docentes, es fundamental que el profesorado se muestre comprometido en impartir procesos transformadores, aunque gran parte de las universidades españolas mantiene un claustro docente en su mayoría envejecido y por ello no se consolida el cambio (18).

Es sabido que las mujeres han aumentado su participación en los estudios universitarios en los últimos tiempos y que presentan mejores registros de rendimiento en los grados y en los másteres en comparación con los varones, y aun así están sobrerrepresentadas en puestos de menor estabilidad, prestigio y sueldo¹. Las barreras invisibles que existen para la progresión de las carreras de las mujeres, la tradicionalidad en la división de roles o las discriminaciones estructurales basadas en prejuicios sexistas, llevan a cuestionar si existen campañas de sensibilización universitarias suficientes que cuestionen realmente las bases de los hábitos educativos actuales. Christiano y Neimand afirman que, para que las campañas de sensibilización sean productivas, no deben estar sujetas con exclusividad a un lema, sino que, al mismo tiempo, deben ir de la mano de acciones concretas: “aunque no dudamos que están dirigidas a fomentar la igualdad y ayudan a concienciar al alumnado, son insuficientes si no van acompañadas de acciones o cambios concretos” (2017:17).

La invisibilidad de las mujeres en ciertos escenarios es uno de los grandes motivos por los que se debe reforzar la perspectiva de género en la educación, y utilizarla, por tanto, como herramienta para promover un escenario más justo e igualitario. Por otro lado, el extenso rechazo que ha otorgado siempre el sistema patriarcal respecto a la recuperación y a la construcción historiográfica de la memoria de las mujeres, *Reescrituras del paradigma* se compromete a abordar acciones de rescate de nombres y poner en valor obras de distintas escritoras que intentaron abrirse paso en una sociedad en la que no tenían cabida. Los textos que comprende el compendio muestran la imagen de mujeres que aparecen con frecuencia en la literatura: perfiles diversos, múltiples y plurales.

¹ Segovia-Saiz C, et al. (2019). *Techo de cristal y desigualdades de género en la carrera profesional de las mujeres académicas e investigadoras en ciencias biomédicas*. Gac Sanit. <https://doi.org/10.1016/j.gaceta.2018.10.008>

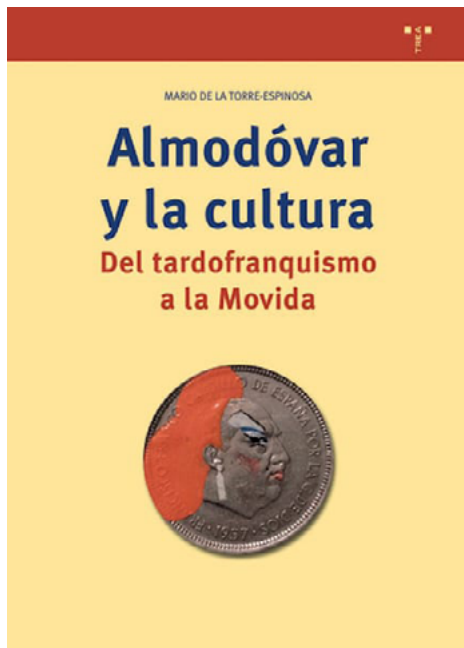
Debido a la pluralidad de los estudios se ha organizado el libro en cuatro apartados. La primera parte, llamada “Feminismo y activismo en la academia y en las artes” (2022: 29-64) se compone de dos capítulos: “Dis-conformidades radicales. Encarnaciones del cuerpo corpus feministas en los escenarios barceloneses” de Meri Torras Francés, profesora en la Universidad Autónoma de Barcelona, que presenta un balance sobre los debates feministas de los últimos diez años, con la intención de desmontar la dicotomía feminismo/académico-feminismo militante. Después “Dar cuenta de la intersección del género y la diversidad funcional desde las artes escénicas y audiovisuales”, de Alba Gómez García de la Universität Passau de Baja Baviera, expone una panorámica sobre la escena teatral actual que incluye a actrices y actores con diversidad funcional y cognitiva. En su texto se aborda la cuestión de la representación del sujeto cuando participa la intersección de dos categorías: la del género y la de la diversidad funcional.

La segunda parte del volumen, “Escritoras rebeldes contra el eterno femenino” (2022: 65-130) recoge estudios que intentan redefinir el canon. En este apartado encontramos “Cómo llegamos a ser ciudadanas de pleno derecho. Imágenes de mujeres en la trilogía memorial de Josefina R. Aldecoa” de Galeano Antonio Vigna de la Universidad de Valladolid. El autor examina la representación de la mujer como sujeto paradigmático en tres obras de Josefina Aldecoa. Continúa Maura Rossi de la Università di Padova con “España desde el nuevo continente: la mirada heterodoxa de Carmen Laforet” se centra en *Paralelo 35*, una de las obras menos estudiadas de Laforet. En “Escritoras e intelectuales mujeres en las redes de intercambio cultural ibérico (1870-1930). Tareas pendientes”, estudio de Santiago Pérez Isasi y Caterina Sequeira Rodrigues, ambos investigadores en el Centro de Estudios Comparatistas de la Faculdade de Letras de la Universidade de Lisboa, se reflexiona sobre el escaso porcentaje de representación de la mujer intelectual en las interacciones culturales de finales del siglo XIX y principio del siglo XX.

En la tercera parte, “Sexualidad y género entre el postporno y la mitología” (2022: 131-218) se recogen cuatro estudios sobre aspectos diversos de la alteridad y el género. En primer lugar, Ángeles Mateo del Pino, profesora en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, escribe “*Sexografías* o el postporno gonzo de Gabriela Wiener”, donde analiza la obra de *Sexografía* (2008) de Gabriela Wiener para conocer los conceptos de “porno gonzo” y llevar a cabo la desconstrucción del sujeto y de la subjetividad. En segundo lugar, Giuliana Calebrese, profesora en la Università degli Studi di Bergamo, ofrece en su capítulo “Ave y Eva, Adán y Nada. La poesía de Ángel Néstore en el territorio sin nombre entre dos lenguas”, una reflexión sobre la idea de trayectorias alternativas al binarismo de género y de identidad en la obra del poeta italo-español. En tercer lugar, se recoge el estudio de Ronald Campos López, profesor en la Universidad de Costa Rica, “La referencialidad clásica como recurso de homosexualidad en la poesía homoerótica costarricense”, en este capítulo se analiza la referencialidad clásica como recurso homotextual en seis poetas homoeróticos contemporáneos de la escena costarricense. Finalmente, Alicia Vara López, profesora en la Universidad de Córdoba, y Zaida Vila Carneiro, profesora en la Universidad de Castilla-La Mancha, exponen “Senderos que se bifurcan: las figuras de Eva y María en el teatro de Calderón de la Barca”; en su texto estudian la frecuente presencia de personajes femeninos cargados de una belleza que alterna entre el poder de seducción y el poder de destrucción.

La cuarta y última parte se titula “(Re) interpretar y declamar el sujeto femenino” (2022: 219-322), y enfoca su interés en la configuración de los personajes femeninos desde teorías feministas actuales. El primer estudio, llevado por Isabel Clúa, profesora de la Universidad de Sevilla, “(Contra) modelos femeninos en la fantasía: la heroína paria de *Terra Linde*, de Concepción Perea”, rastrea la subversión dentro de la heroína prototípica. Por otro lado, encontramos “Reivindicación de un personaje femenino: *Teresa*, de Rosa Chacel” de Isabel Castells Molina, profesora de la Universidad de la Laguna, toma como punto de partida la novela de la autora madrileña para estudiar la redefinición de un personaje aparentemente secundario y a la sombra de la obra de Espronceda. Guadalupe Nieto Caballero, profesora de la Universidad de Extremadura, indaga en su capítulo “Personajes femeninos en las novelas de Galdós: una caracterización a través del lenguaje gestual”, la presencia y la caracterización de personajes femeninos en las obras del Galdós con el objetivo de cotejar la diferencia entre hombres y mujeres. Carolina Suárez Hernán, profesora de la Universidad de Granada, explora, por su parte, la reconfiguración del personaje de la Quintrala a través de una reescritura contemporánea: “Reescritura feminista del personaje histórico de la Quintrala en *Maldita yo entre las mujeres*, de Mercedes Valdivieso”. Esta cuarta parte la cierra Santiago Sevilla-Vallejo, profesor de la Universidad de Salamanca, con el texto “La personalidad, la creatividad y crisis en las protagonistas de *ENC o el sueño del pez luciérnaga* de Izara Batres”, donde pone bajo la lupa la construcción identitaria de la adolescencia y la crisis correspondiente del individuo sobre las distintas reacciones de personajes, teniendo en cuenta la escasez de modelos y de recursos que el sujeto femenino padece.

La importancia de visibilizar y romper los paradigmas de carácter sexista que aún lastra la sociedad contribuye al progreso de una vida más justa e igualitaria. Por este motivo, y a pesar de que los Estudios de Género lidian con grandes impedimentos para adquirir un reconocimiento en los sistemas políticos, económicos o culturales, su tarea es todavía más comprometida y crítica. Este volumen, que recoge algunas propuestas sobre alteridad y género en el mundo literario hispánico, expuesto por académicos y académicas en el campo, ofrece una investigación, tan teórica como militante, que cuestiona los andamiajes del sistema patriarcal y denuncia las desigualdades que afectan a gran parte de la Academia, no solo por sexo sino también por etnia, cultura o tendencia afectivo-sexual. La calidad de los estudios que se ofrecen por tanto en este volumen, atestigua la urgente necesidad de seguir investigando desde una perspectiva de género que colabore en la ruptura de estos estigmas fuertemente impuestos por un sistema androcéntrico, pero desde el amparo de un campo de investigación legítimo.




RESEÑA DE / REVIEW OF

Torre-Espinosa, Mario de la (2020). *Almodóvar y la cultura: del tardofranquismo a la Movida*. Gijón: TREA. ISBN 9788418105074. 280 pp.

MIGUEL ALCALDE SILVEIRA

Universidade de Santiago de Compostela
miguel.alcalde.sil@gmail.com

 0000-0002-6878-7706

Recibido: 22/01/2023

Aceptado: 10/04/2023

Nos procesos de canonización cultural hai momentos nos que xorden axentes desde as marxes que se insiren de xeitos inesperados nos campos artísticos, véndose favorecidos por unhas circunstancias sociais, políticas, económicas e históricas moi específicas. É este o caso de Pedro Almodóvar, unha mente creadora, rompedora, innovadora e violenta contra as normas establecidas, que foi quen de facerse un oco como unha das figuras máis importantes do cine español e unha das máis influentes do panorama cinematográfico da posmodernidade. A mínima intrusión no seu mundo creativo invita irremediabilmente a afondar máis nos seus traballos desde calquera perspectiva que se tivese nun principio. Concretamente Mario de la Torre-Espinosa en *Almodóvar y la cultura: del tardofranquismo a la Movida* (2020) abórdao desde as teorías polisistémicas, impulsadas desde Tel-Aviv por nomes como os de Itamar Even-Zohar ou Rakefet Sela-Sheffy, permitíndolle facer un percorrido panorámico por todos os acontecementos e prácticas culturais, sociais, económicas, políticas e históricas que levaron de forma máis ou menos directa ao nacemento de Almodóvar como director de cine.

Comeza o seu libro Mario de la Torre cunha introdución ao estado da cuestión que lle acomete, recoñecendo a súa intención de encher un certo oco na crítica da obra do manchego en canto a análise sociolóxica se refire. El mesmo di que realiza un “acercamiento global” a unha obra “tradicionalmente limitada a la interpretación a partir de este momento histórico [a transición española], obviando matices imprescindibles para entender correctamente su filmografía” (12). Son eses matices, pois, os que serán analizados nesta monografía, que malia á ambición inicial do seu obxectivo consegue levar a cabo o que se propón. Unha das chaves deste éxito probablemente sexa o segundo apartado desta introdución, no que explica na súa xusta medida algúns dos conceptos

da teoría dos polisistemas máis importantes como “repertorio” ou “interferencia”. Este feito posibilita que o autor adopte unha linguaxe quizais menos teórica e altamente conceptual no resto do volume ao saber que as súas palabras serán lidas desde este mesmo marco.

O primeiro capítulo actúa como unha especie de “segunda introdución” ao presentar de forma máis xeral as tres claves sociolóxicas máis relevantes para este autor á hora de estudar a figura de Almodóvar: o nacionalcatolicismo, a Transición española e a Movida Madrileña. No cruce destas tres coordenadas parece atoparse este director, e grazas ás súas características a súa filmografía resultou tal e como a coñecemos a día de hoxe. A primeira delas cobra importancia pola presenza tanxencial que teñen os seus ideais (ou, máis ben, como estes atravesan as vidas das súas personaxes) en moitas das súas películas; a segunda, pola gran permeabilidade e permisividade que exerceron sobre o panorama cultural e permitiron que a terceira se caracterizase en gran medida polo aproveitamento de elementos estranxeiros.

A partir deste último elemento mencionado e para afondar nel dáse paso ao resto do volume, con diversos capítulos centrados en distintos sistemas culturais e en como estes influenciaron a Almodóvar: o cine (e outros formatos audiovisuais), o teatro, a literatura e a música. Materialízanse como un exercicio analítico que vai moito máis aló do estudo da presenza de elementos intertextuais e atende (se cabe, aínda máis) a como os distintos modelos, tanto nacionais como internacionais, moldearon a particular cinematografía almodovariana. Tráense a colación referentes tan dispares como Hitchcock, Waters, *El Víbora* (onde tamén el publicou), Cocteau, Lola Flores ou os New York Dolls para finalmente demostrar a súa influencia directa na poética do manchego.

O primeiro destes capítulos, dedicado ao cine, é inevitablemente o máis largo, pois traza unha panorámica bastante ampla das figuras cinematográficas que poden ser apreciables na filmografía de Almodóvar. A pesar de centrarse sobre todo nas figuras máis presentes e explícitas, como o melodrama de Douglas Sirk ou o thriller de Hitchcock, non deixa de lado a escena española, onde se mencionan nomes de parada obrigatoria na cuestión dos inicios do cine *queer* en España, como Carlos Saura ou Vicente Aranda. Sería interesante ampliar esta análise cunha maior presenza nela da figura de Eloy de la Iglesia, que conta neste capítulo cun par de mencións e unha nota ao pé (na que o propio Mario de la Torre caracterízao como “una figura clave del cine de la Transición”: 121). Consideramos que comparte con Almodóvar a situación de seren pioneiros no que a creadores *queer* na escena fílmica española se refire, ademais da influencia que o seu cine exerceu na primeira etapa de Almodóvar a través de cintas como *Los placeres ocultos* ou *El sacerdote*, ambos da época das primeiras curtametraxes en Super 8 do manchego.

Os capítulos seguintes, igual de profundos e completos malia ao seu menor volume de páxinas, ocúpase do resto de *media* mencionados. Aténdese, por exemplo, aos referentes reais da presenza fílmica da televisión e a publicidade en Almodóvar, ambas profesións moi presentes no seu cine. Recoñece posibles referencias meta-audiovisuais, como o traballo de Victoria Abril como azafata no *Un, dos, tres* de RTVE nos 70, actriz que posteriormente recibiu papeis en *Tacones lejanos* ou *Kika* de novo relacionados co mundo televisivo. Continúa logo cun repaso á escena dramática española da transición e o papel concreto do teatro independente, para logo adentrarse nas referencias literarias e

máis no papel deste arte como fonte e material de base para adaptacións e remediacións nalgunhas das súas películas. Tampouco deixa pasar a súa presenza como tema nelas, sobre todo a novela rosa, onde nesta liña podería ter mencionado a personaxe de Chus Lampreave en *Entre tinieblas* (autora “no armario” deste tipo de textos). Por último, pecha o volume o breve capítulo dedicado á música, que destaca altamente na obra de Almodóvar, sobre todo polos xéneros do bolero, a copla e o punk, tanto nas súas vertentes puramente musicais (con inclusión de actuacións dos tres xéneros en diversas ocasións) como na cuestión estética.

Cómpre valorarmos en gran medida a atención prestada ás distintas obsesións interartísticas que podemos atopar a través de todo o corpus almodovariano, especialmente a algunhas como *La voix humaine*, o *old* (e o non tan *old*) Hollywood ou o teatro en escena, ademais da eminente presenza de exemplificacións fotográficas tanto das películas deste director como dos distintos elementos que se van analizando e comparando. Destacamos tamén o acerto de incluír algunhas listas fílmicas curadas polo propio Almodóvar por diversos motivos como o ciclo na Cinémathèque Française co gallo da exposición *Exhibition: Almodóvar!* en 2006; ou tamén o seu propio capítulo no volume de Almudena Lería de 1993 no que recollen as películas favoritas de cen figuras do cine español. Trátase dunha adición moi importante, ao ser boa mostra do proceso de reflexión feito polo director, que pode reflexar tamén outras obsesións que quizais non aparezan de forma tan explícita nas súas producións pero deban ser tidas en conta para entender o seu repertorio creativo.


Por último, pero non menos importante, destacamos a inclusión da perspectiva *queer*, que paradoxicamente parece non ter estado moi presente no estudo de corpus e totalizador desta filmografía pero que non pode ser ignorada. Ademais da mención esporádica en diversos momentos do libro nos que xurde a necesidade de engadila, tamén se dedican certos (sub)apartados a esta cuestión. É salientable o que trata a Rainer Werner Fassbinder, un case paralelo alemán de Almodóvar, e estuda incluso a súa “obsesión” con Jean Genet ao mesmo nivel que a do manchego con Cocteau. Tamén subliñamos a ollada sobre o *queer drama* no capítulo catro: tras un breve percorrido pola historia dos estudos *queer*, que contextualiza a un posible lector en absoluto coñecedor desta tradición, estúdanse as diversas influencias que este tipo de autores (principalmente de Feydau, Cocteau e Lorca) deixaron na tradición artística almodovariana. Así, apréciase unha clara preocupación do autor deste volume por non deixar de lado o feito de que se trate dun director abertamente homosexual e de gran relevancia no ideario colectivo internacional das persoas LGBTI+, que ven en Almodóvar un dos poucos representantes da absoluta naturalización das súas realidades e coñecido pola creación dun *star system* de actores e actrices propio, repleto de identidades infrarrepresentadas no cine hexemónico. Sería interesante tentar compaxinar a teoría dos polisistemas aquí empregada co concepto de Pierre Bourdieu de “espazo dos posibles”, pertencente á súa teoría dos campos sociais, case irmá da de Even-Zohar e en gran medida compatible. Así e todo, *Almodóvar y la cultura* acada o seu obxectivo principal: facer unha ampla descrición do estado do sistema cultural español da transición española, centrándose naqueles aspectos máis relevantes á hora de comprender a produción do cineasta e as súas características definidoras. Convértese, polo tanto, en referencia obrigada en calquera traballo que aborde esta cuestión ao tratarse do estudo máis completo e actualizado até a data nesta

materia. A súa linguaxe sinxela, ademais, faino accesible a un público máis amplo con curiosidade e interese pola figura deste autor, á vez que non se fai alleo ao ton máis serio ou académico requirido neste tipo de traballos e reivindica a necesidade dun estudo *queer* da filmografía de Almodóvar.



RESEÑA DE / REVIEW OF
Tortosa, Belén; & Soria Tomás, Guadalupe (eds.)
(2022). *Nuevos espacios. Nuevos formatos. Nuevas dramaturgias en el teatro hispánico actual*. Madrid: Dykinson. 229 pp.

KATHERINE E. LOUREIRO ÁLVAREZ
Universidade de Santiago de Compostela
kloureiro1408@gmail.com

 0000-0003-0316-8960
Recibido: 25/10/2022
Aceptado: 31/03/2023

Como explican sus editoras, *Nuevos espacios. Nuevos formatos. Nuevas dramaturgias en el teatro hispánico actual* es una publicación que surge del último de los encuentros académicos del Grupo de Investigación Performa, que tuvo lugar en Santiago de Compostela en noviembre de 2019, y constituyó el cierre de ciclo de las investigaciones de un proyecto que había empezado en 2015 y que se propuso indagar en las nuevas formas, los nuevos lugares y las nuevas estructuras del teatro hispánico actual. Se trata de un volumen dividido en tres secciones que logran ofrecer una visión panorámica de las investigaciones llevadas a cabo durante el proyecto y permiten un acercamiento a la actualidad —e incluso dejan avistar el futuro— de las artes performativas contemporáneas desde diferentes perspectivas y metodologías.

La primera sección, *Okupar lo institucionalizado / negociar los poderes*, recoge trabajos que centran su atención en nuevas formas de habitar el espacio público o institucional a través de piezas performativas o planteamientos que trabajan con la ocupación, la intervención, la desinstitucionalización y la generación de espacios de intercambio con el objetivo de democratizar, de revivir y agitar tanto la práctica artística como sus procesos de investigación a través de distintas modalidades de performatividad.

En “Plazas, calles y balcones: el escenario de la *performance* política”, José Manuel Querol Sanz aborda la performatividad ideológica del espacio público a través de un análisis de la plaza, el balcón y la calle como lugares que albergan, histórica e incluso naturalmente, diferentes tipos de acción ciudadana caracterizados por una ritualidad performativa y política específica en relación con el poder, sus símbolos y la amenaza o el desafío de los mismos.

Óscar Cornago reflexiona en “Abstraer, concretar, situar: economías del conocimiento en la investigación en Humanidades” sobre la necesidad de que se produzca un cambio en los modos, las dinámicas, los objetivos, las perspectivas, los lenguajes y los procesos

de investigación en el ámbito de las Artes y las Humanidades que no busquen tanto las respuestas, sino que se hagan las preguntas adecuadas. El investigador del CSIC propone que el trabajo investigador se acerque, sin dejar de lado la teorización, a la experiencia, la acción y la emoción con una metodología y un lenguaje que se puedan hacer cargo de todos aquellos factores y elementos que no han tenido cabida en lo institucional, dando lugar a lo que él llama “conocimiento vivo”.

“*Espazo en espera: performance e intervención ciudadana en el museo*”, de Mónica Molanes Rial, trabaja con la idea del espacio institucional, concretamente el del museo, como lugar de acción y reflexión ciudadana a través de su resignificación performativa. Para ello, Molanes nos acerca una performance que el colectivo A Artística realizó en el Museo de Arte Contemporánea de la ciudad de Vigo en el año 2019 y que consistió, en síntesis, en la democratización tanto del espacio museístico como de la creación artística, mediante la ocupación y la intervención performativas de un espacio institucional vacío por parte de la ciudadanía.

Álvaro Caboalles cierra esta sección con un texto titulado “Teatros del Canal: más allá de la representación escénica. Análisis de los nuevos modelos de mediación cultural” que, tras un repaso de las diferentes etapas de gestión de los Teatros del Canal de Madrid, evidencia el potencial de la mediación cultural alrededor de los teatros mediante la organización de espacios de intercambio, reflexión y creación para fortalecer e incentivar las relaciones entre el arte y la esfera pública.

En *Esfera relacional / producción de sentido*, la segunda sección de este volumen, la presencia del tejido y la transformación social son claves, tanto a nivel práctico como teórico, en tanto que elementos constitutivos del arte performativo como medio generador de conflictos, grietas y mundos posibles.

A partir del análisis de dos acontecimientos performativos centrados en la transformación social a través de la ocupación del espacio público y la acción colectiva, en “Dramaturgias de la emergencia, dispositivos escénicos y compromiso social: *Krekovic Camina* y *Un buco nella città / Una enclotxa a la ciutat*”, Martín B. Fons Sastre escribe sobre nuevos espacios y nuevos formatos o dispositivos que presentan un gran potencial transformador gracias a su naturaleza relacional y a la tensión entre experimentación y compromiso social.

Seguidamente, María Ángeles Grande Rosales realiza, en “Del exodrama a la experiencia transmedia: Alex Peña”, un estudio de una serie de piezas de Alex Peña basadas en la obra lorquiana que resultan representativas de una nueva sensibilidad colectiva en las artes performativas contemporáneas. Se trata de una concepción del teatro como un “no-lugar” donde la intermedialidad y la transmedialidad amplían el horizonte discursivo hacia la creación de espacios de sociabilidad relacionales que abrazan lo lúdico, la ironía, la crítica, la interactividad y la libertad de formatos.

Belén Tortosa Pujante ofrece en “Feminismo(s) a escena: nuevos espacios / nuevos formatos” un acercamiento a manifestaciones artísticas de corte feminista que no se acaban en una idea de democratización de los espacios y formatos del saber sino que ayudan a generar un replanteamiento del funcionamiento de los circuitos del arte y del conocimiento, así como a imaginar y reescribir nuevas formas de crear y consumir arte, de relacionarse y de habitar el mundo que dinamitan las estructuras e imaginarios tradicionales desde lo colaborativo y lo desjerarquizado.

“La búsqueda de nuevos espacios generadores de discurso en la danza de Javier Martín”, de Ana Abad de Larriva, cierra la segunda sección del volumen con un análisis postespectacular del trabajo del bailarín y coreógrafo Javier Martín destacando su carácter multidisciplinar y transmedial, poniendo en valor, además, su capacidad para crear espacios de encuentro y generación de discurso, tanto durante sus procesos de experimentación como en sus escenificaciones.

La tercera y última sección del volumen, titulada *Otras escrituras / habitar el cuerpo*, acoge textos que apuntan hacia la creación de un sujeto colectivo que se relaciona directamente con el predominio de lo ético, de los afectos, de lo difuso, lo contestatario y lo polifónico en una concepción de arte performativo que se nutre de todo aquello que lo precede, lo rodea y lo constituye.

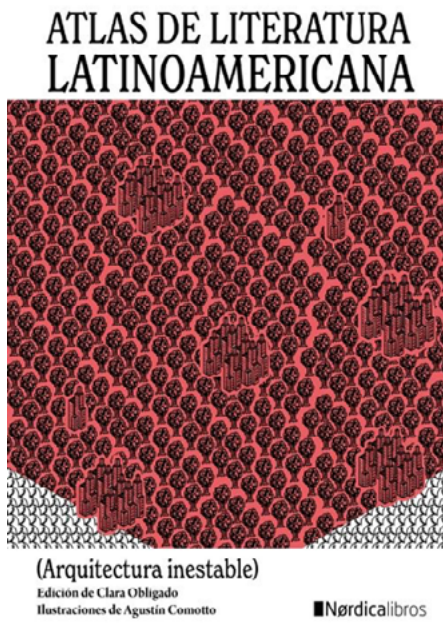
En el primer trabajo de esta última sección, titulado “*Performances invisibles, Existencias Bruta*”, Fernanda Carla Machado de Oliveira comparte un proceso interior en el que la investigación y la experiencia artística convergen con los planteamientos de Augusto Boal mediante la puesta en práctica de un lenguaje performativo que bien podría encarnar aquel salto expresivo y metodológico al que se refería Óscar Cornago en el segundo trabajo de esta publicación.

“*Rosa Cuchillo. Encuentros con la memoria colectiva en escenarios no convencionales*”, de Muriell Mundaca Trujillo, centra la atención en una pieza del colectivo peruano Yuyachkani que revive un pasado traumático con el fin de exponer y denunciar la violencia institucional. En su planteamiento cercano al del teatro social, definido por Richard Schechner como aquel propio de zonas en crisis, predomina la ética sobre la estética en favor de la justicia y la disidencia.

En “*Palimpsesto de voz, respiración y cuerpo: las cartografías de Silvia Penas a partir de tres cantigas medievales*”, Lara Rozados hace una lectura de la obra de Silvia Penas en diálogo con una cantiga de amor de Johan Zorro y dos cantigas de amigo de Johan García de Gilhade y Martín Códax. Para ello, Rozados recorre los motivos, los significados y las cartografías reales, vivenciales e imaginarias tanto de las cantigas como de las relecturas que hace de ellas Silvia Penas, que desafían la idea de obra original convirtiéndolas en un material escénico que deviene híbrido, polifónico y subversivo.

Finalmente, en “*Alusiones e imaginaciones espaciales en La paz de la buena gente de Óscar Villegas*”, Georgina Azucena Rodríguez Torres analiza una pieza en la que lo invisible, lo imaginario y lo difuso de las coordenadas espaciales, junto a la despersonalización y la deshumanización de los personajes, consiguen reflejar con profundidad la situación violenta y precaria que constituye el núcleo simbólico de la obra.

Es este, en suma, un volumen que ofrece una serie de estudios, textos y reflexiones que constituyen un lugar de intersección entre los lugares, los planteamientos, los lenguajes, las metodologías y estructuras por las que las artes performativas han transitado y aquellas hacia las que se dirigen. Es posible vislumbrar, a través de estos trabajos, la importancia de lo afectivo, lo experiencial, lo social y lo público, la libertad práctica y compositiva, la transmedialidad, la hibridación y la adopción de los nuevos espacios, nuevos formatos y las nuevas formas de generación de sentido que ya empiezan a definir el teatro hispánico actual.




RESEÑA DE / REVIEW OF

Obligado, Clara (ed) (2022). Atlas de literatura latinoamericana (Arquitectura inestable).

Madrid: Nórdica Libros. 222 pp.

SONIA RICO ALONSO
Universidade da Coruña
sonia.rico.alonso@udc.es

 0000-0001-6200-0901
Recibido: 19/03/2023
Aceptado: 18/04/2023

No es frecuente que un libro de carácter divulgativo (ilustrado, además) sea reseñado en una revista científica. No es este el espacio para discutir los porqués de ello, pero sí lo es para destacar una obra que merece ser reseñada en cualquier medio, sea o no académico. Se trata de *Atlas de literatura latinoamericana. (Arquitectura inestable)* (Nórdica, 2022), creación polifónica, coordinada por la escritora argentina Clara Obligado, en la que un conjunto de escritores y especialistas presenta una selección de plumas latinoamericanas que merece la pena conocer y leer. Sencillamente, este atlas muestra qué leen los escritores de hoy en día o, dicho de otro modo, qué autor latinoamericano les resulta imprescindible en su biografía lectora. Como decimos, la idea parece simple, aunque, como señalaba Valéry, “todo lo sencillo es falso. Todo lo complejo es inusable” (10)¹, cita que se incluye en el prólogo a la obra y que no puede resultar más apropiada.

En primer lugar, porque esto es una propuesta anticanon, en la que no hay espacio explícito para los grandes nombres de la literatura hispanoamericana, asociados, en buena medida, al fenómeno del *boom*, fenómeno que no solo encumbró a sus protagonistas en detrimento de quienes no participaron de él, sino que también sentó la desacertada idea de que la literatura hispanoamericana nace con él. Este atlas busca ampliar la mirada y ver más allá no solo del *boom*, sino del propio siglo XX y de la autoría masculina. Así, no es tanto que Cortázar, García Márquez o Fuentes no estén presentes como que lo están de otro modo, de manera subyacente, en diálogo permanente con los textos de quienes sí constan. Ningún lector, pues, debiera poner el foco en la ausencia de estas figuras o caer en la idea superficial de que se rechaza a

¹ Todas las citas proceden del propio volumen reseñado, de ahí que solo se indique la página.

los autores canonizados. El foco precisamente está puesto en iluminar aquellas otras zonas que la alargada sombra del *boom* ha relegado a la oscuridad e invitar al lector a conocerlas.

En total, el *Atlas* se compone de cincuenta entradas agrupadas por países, redactadas por cuarenta y siete autores (solo repiten Federico Falco, Fernanda Trías y Violeta Rojo). La mayoría de ellos escogieron al escritor sobre el que trataron, si bien la propia Obligado (11) señala algunos encargos: Silvina Ocampo vista por Mariana Enríquez o Roberto Bolaño por Andrés Neuman.

Esta breve descripción de la composición de la obra suma otros motivos para desmontar su aparente simpleza. Por ejemplo, en referencia a los países representados, Haití queda excluido por poseer el francés como lengua materna y, sin embargo, Brasil tiene una mínima presencia. En la presentación para la prensa del *Atlas*, Obligado declaraba que, como responsable de la obra, dejar fuera a Brasil le parecía impensable y, así, aunque de forma escueta –apenas dos autores, Juan Cárdenas y Clarice Lispector–, está presente. También puede ser discutido el criterio para asignar la cantidad de autores por país, ya que no es su extensión geográfica o su población los factores que lo han determinado, sino que, según la editora en la presentación, tuvo mucho peso la mera intuición, la percepción personal de la potencia de la literatura de cada uno de los estados representados. Eso explica que Cuba esté representada por cuatro escritores, igual que Chile, Colombia, Perú o Venezuela, de tamaño y población mayores. Incluso la presencia en este libro de Clarice Lispector o Leonora Carrington, de origen ucraniano y británico, respectivamente, podría dar que hablar. En definitiva, son precisamente estas decisiones las que dotan de complejidad al libro y las que, de forma premeditada, aportan una cartografía dinámica, fluida y abierta, en apariencia, lejana de lo que sería un atlas convencional, caracterizado por su estatismo. Con ello se revela que la literatura latinoamericana es un ente vivo y que, en forma de atlas, no solo describe un panorama, sino que “es, también, un itinerario de libros, pero es un camino mudable, porque la literatura se caracteriza por un asentarse complejo en el territorio, por un movimiento perpetuo” (10). Bajo esta concepción, se explican las ausencias, las presencias, las decisiones controvertidas, el debate, en suma; y se reivindica que, ante todo, la literatura es una fuente subjetiva de placer. Mención aparte merece la exclusión de la literatura en lenguas originarias, decisión justificada por la dificultad evidente de la tarea y también por la negativa firme a introducirla en forma de apéndice, fuera, por tanto, del cuerpo del libro, con las implicaciones ideológicas consecuentes.

De forma específica, los textos que componen el volumen se caracterizan por ser breves y por tener un carácter muy personal. En ningún caso el lector se encuentra ante un texto académico, ni siquiera en aquellos cuyo autor es un especialista, sino que cada entrada constituye el comentario de un lector admirador en primera persona que quiere reivindicar al escritor escogido. Por esa razón, las entradas son heterogéneas, hasta el punto de que algunas constituyen verdaderos textos literarios (la de Juan Carlos Méndez Guédez sobre Elizabeth Schön, por ejemplo); otras se centran en comentar algunos textos concretos (Federico Falco sobre Antonio di Benedetto o Mónica Albizúrez sobre Carmen Lyra), y otras en trazar un perfil del autor (Rodrigo Fuentes sobre Luis de Lión o Florencia del Campo sobre Clarice

Lispector). En cualquier caso, estamos ante impresiones de lectores sorprendidos por la potencia que emana de las páginas de ciertos autores, autores que, además, conforman un grupo bastante paritario, hecho que refleja una voluntad por no hacer de la literatura escrita por mujeres una excepción. Así, de los cincuenta escritores comentados, veinte son mujeres y treinta varones, de la misma manera que, entre los cuarenta y siete autores del *Atlas*, hay veintiséis mujeres y veintiún hombres. En el conjunto, aunque haya ausencias notables que ya comentamos, hay espacio para figuras canónicas, como Gabriela Mistral o José Lezama Lima, pero, sobre todo, hay hueco para autores de los habitualmente llamados *raros*, aquellos casi desconocidos fuera de sus países o que no han encajado en la estética predominante.

Asimismo, el *Atlas* no se centra exclusivamente en el siglo XX, sino que aporta cierta visión histórica, con la intención de afianzar la idea de que antes del *boom* existía la literatura latinoamericana. La presencia del Inca Garcilaso de la Vega, de José Hernández, de Adela Zamudio, de José Eustasio Rivera o de la propia Mistral es muestra de una tradición sólida y compleja, que, además, no se restringe al género novelesco. En el *Atlas* están representados otros géneros menos asociados a Latinoamérica, entre los que goza de protagonismo uno de los mal llamados *menores*: el cuento, género que, por otra parte, es precisamente en la literatura latinoamericana donde ha hallado las más excelsas manifestaciones.

Por otra parte, entre las cincuenta entradas que componen el *Atlas*, se intercalan dos textos que contribuyen a vertebrar la obra: “Las mujeres del *boom*” y “El viaje”, escritos, respectivamente, por los especialistas Ana Gallego Cuiñas y Armando Victorio Minguzzi. Estos dos textos apuntalan dos elementos clave de la propuesta de este *Atlas*: el protagonismo de la mujer y la idea de que el viaje es, en buena medida, un elemento identitario del escritor latinoamericano. Se hace necesario destacar un matiz importante: con las mujeres del *boom*, Gallego Cuiñas no se refiere a las escritoras, sino a las esposas y agentes que posibilitaron el éxito de los hombres del *boom*.

Como se ha indiciado en la primera línea de esta reseña el *Atlas de literatura latinoamericana* es un libro ilustrado y, como tal, la parte plástica soporta la mitad del peso de esta obra, cuyo impacto visual es tremendo. Su responsable, el ilustrador argentino Agustín Comotto, declaró en la presentación del *Atlas* que fue un trabajo complejo, en que tuvo que poner imagen a los textos de cuarenta y siete autores, que, además, trataban sobre cincuenta escritores. Ello implica diseñar una imagen que no solo refleje el texto como creación individual, sino también el tema sobre el que versa, pasando por su propia estética como creador. Por todo ello, se percibe cierta aleatoriedad en las imágenes: algunas son un retrato del autor sobre el que se habla (Gabriela Mistral o Elena Garro), otras son más sugerentes y plasman la impresión que el autor tiene de la obra del escritor, algún episodio determinante y simbólico de su vida... A pesar de esta heterogeneidad, la parte plástica del *Atlas* se percibe coherente gracias a la gama cromática (rojo, negro y blanco), a la estética inconfundible del autor y a la potente carga semántica de las ilustraciones, que no acompañan al texto, sino que lo complementan para conformar una unidad. Mención aparte merece el diseño de la cubierta (una mata de árboles idénticos, entre los que surgen bloques de edificios). Con ella, se quiebra la imagen de selva y exuberancia

natural que el *boom* contribuyó a establecer como rasgo intrínseco de la literatura latinoamericana: el bosque es penetrado por unas arquitecturas extrañas, ajenas, que existen también como los sólidos árboles.

En definitiva, son esas literaturas *otras* con las que esta cartografía pretende ensanchar la visión que el lector posee de la literatura de un continente. De modo que, llegados a este punto, solo podemos recomendar la lectura de este particular *Atlas*, invitar a su disfrute y destacar el esfuerzo y la valentía de la editorial, la coordinadora y sus autores por hacer ver que la literatura no es un listado cerrado de nombres y obras, sino una realidad dinámica, fluida, dialogante, una arquitectura inestable.

