

«El retrofuturismo literario»

En torno a *Steampunk: Antología retrofuturista*.



Steampunk:
Antología retrofuturista
Félix J. Palma (ed.)

Editorial: Fábulas de Albión, 2012
322 páginas

Crítica de Mariano Martín Rodríguez.

Traductor y miembro asociado del Centro de Investigaciones Literarias y Enciclopédicas (Centrul de Cercetări Literare și Enciclopedice) de la Universidad Babeș-Bolyai (Cluj-Napoca, Rumanía)

En el contexto de la literatura especulativa española contemporánea, varias antologías han desempeñado un papel crucial a la hora de configurar un género determinado, al menos entre los aficionados a la narrativa de la «imaginación razonada», como escribió el maestro Borges para designar las ficciones fantásticas que siguieran un desarrollo no escandaloso para la razón¹. Estas antologías son de dos tipos

1. Desde este punto de vista, «la confrontación problemática entre lo real y lo imposible» que caracteriza la literatura fantástica, según David Roas (*Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 14) y otros teóricos, no entraría en la esfera de la literatura especulativa designada por el célebre sintagma borgiano. En la literatura fantástica, la vacilación entre lo real y la irrupción de un mundo posible alternativo se suele acabar resolviendo en una ambigüedad que sí suspende el ejercicio de la razón. En cambio, las ficciones de terror en que los entes monstruosos persiguen provocar el espanto, pero que actúan como seres realmente existentes en el universo posible generado por el texto, de acuerdo con unas leyes ficcionales

principales. Algunas se publicaron como recapitulaciones de una tradición ya consolidada y pretendían fijar, al menos implícitamente, un canon. Entre ellas, destacan la *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002* (Barcelona, Minotauro, 2003) y *Prospectivas. Antología del cuento de ciencia ficción española actual* (Madrid, Salto de Página, 2012), sobre todo por los panoramas que constituyen los

fijas (recuérdense los dispositivos y rituales para acabar con los vampiros, por ejemplo), sí pueden considerarse especulativas, porque ahí la imaginación se desarrolla disciplinadamente. Aunque esas leyes no sean las naturales exploradas por la ciencia y explotadas por la ficción científica como género especulativo hoy hegemónico, sino otras de origen mítico, no por ello dejan de regir el mundo imaginario descrito, garantizando su coherencia. Este hecho tal vez explique la consideración frecuente de los mitos lovecraftianos dentro del macrogénero de la ciencia ficción, al igual que determinadas historias que explotan conceptos teológicos (por ejemplo, «El infierno es la ausencia de Dios» [«Hell is the Absence of God», 2001], de Ted Chiang). Tal clasificación obedece a la ampliación de la ciencia ficción desde su campo propio para englobar toda la literatura especulativa.



«El retrofuturismo literario»

prólogos de sus editores, Julián Díez y Fernando Ángel Moreno, respectivamente. Ambas aparecieron en un momento en que la ciencia ficción estaba bien asentada y definida en España y en que cabía mirar hacia atrás con la seguridad relativa de que existía tanto un corpus amplio del que partir como una conciencia pública de la existencia del género como tal en el país. En cambio, el otro tipo de antologías se sitúa, en general, en el período de reivindicación de la nueva clase de ficciones, cuando éstas ya se cultivan y hasta han producido obras de mérito, pero aún no han alcanzado la masa crítica suficiente como para constituir una manifestación literaria distintiva y respetable en la república literaria. Se trata de antologías *ad hoc* en las que una serie de escritores, consagrados o no, aunque pertenecientes en general todos al mismo grupo generacional, proponen textos inéditos, en los que cultivan conscientemente el género que se intenta promover y cuya calidad ha de convencer a los lectores del interés del mismo. Naturalmente, esa calidad es muy variable y no guarda el nivel medio que se puede conseguir en una antología recapitulativa si el responsable de ella conoce su trabajo. En las antologías *ad hoc* conviven lo mejor, aquello que saca pleno partido de los rasgos peculiares del nuevo modo literario, con las obrillas de encargo que traslucen más la desgana que el entusiasmo que lleva a dar lo mejor de sí mismos al cultivar el género que se promueve. Así se observa, por ejemplo, en la colección germinal de inéditos ficción de varios autores titulada *1ª Antología española de ciencia ficción* (Barcelona, Edhasa, 1966), en que vieron la luz relatos magistrales como «La otra luna», de Jorge Campos, «Nicolás», de Antonio Mingote, o «Kuklos», de Juan G. Atienza, junto a otros que podían dar la razón a los que acusaban la ciencia ficción de superficialidad y formulismo. Igual ocurre en una antología similar de textos encargados para promover un género concreto, la ucronía en este caso, *Franco, una historia alternativa* (Barcelona, Minotauro, 2006), editada por Julián Díez y con valiosa información contextual de éste y de otro buen especialista en la literatura especulativa española, Alfonso Merelo. Y tampoco escapa a parecida desigualdad en la consistencia literaria de los textos una antología reciente cuya importancia, al menos histórica, se habrá de reconocer. Sin embargo, tal desigualdad no parece deberse en este caso únicamente a las muy diferentes pericias literarias de los autores. El volumen que nos ocupa presenta asimismo un defecto de partida que puede explicar

Son los colaboradores que se han esforzado por conferir una función estructural a los motivos retrofuturistas los que parecen haber alcanzado en mayor medida el propósito de hacer valer el género, mientras que algunos autores parecen haberse limitado a aplicar superficialmente la parafernalia *steampunk* a una narración convencional.

el aire algo deslavazado de la antología, como si a los autores les hubiera faltado a veces la valla de seguridad de un género con unas reglas claramente definidas, que pudiera aportarles un esquema sobre el que construir sus artefactos ficticios, en vez de sólo una serie de cronotopos con una función meramente ornamental. Son precisamente los colaboradores que se han esforzado por conferir una función estructural a los motivos retrofuturistas los que parecen haber alcanzado en mayor medida el propósito de hacer valer el género, mientras que algunos autores parecen haberse limitado a aplicar superficialmente la parafernalia *steampunk* a una narración convencional. Otros, por último, se alejan del género mismo y escriben textos que se enmarcan mejor en otras modalidades de la literatura especulativa, aunque tiendan a dignificar la colección gracias a una escritura superior, que obedece a intereses propios y no realmente al objetivo de promover la literatura retrofuturista que parece animar esta empresa.

En *Steampunk: Antología retrofuturista*, se presenta por primera vez en España una recopilación de textos que, tomados en su conjunto y a la luz del prólogo del editor, Félix J. Palma, pretenderían explorar las distintas vías abiertas por el *Steampunk*



«El retrofuturismo literario»

internacional, aclimatando al mismo tiempo en el país sus cualidades universalistas, en polémica con la cotidianería estrechamente costumbrista de la literatura española hegemónica, al menos en cuanto a su presencia pública en la prensa cultural y en los manuales.² A este respecto, la antología posee, como sus predecesoras citadas, un carácter militante en favor de un filón estético nuevo que se desea dignificar por la vía de los hechos, lo que en literatura equivale a proponer textos que convengan a los críticos del interés del género y a los escritores del interés de seguir cultivando, más allá de los prejuicios añejos con los que ha chocado, en una cultura dominada por una crítica tan reacia al justo reconocimiento del ejercicio del intelecto en la literatura como la de la España tardo y postfranquista, las distintas variedades de la fantasía especulativa, tales como la ciencia ficción y la ucronía, a las que se vendría a sumar ahora este vástago de ambos, el *steampunk*. En efecto, la definición del mismo que ofrece Palma en el prólogo señala su filiación, ya que se trataría de «un subgénero larvado dentro de la ciencia ficción que salió a la luz en los años ochenta, consistente en historias que muestran un

futuro alternativo presidido por esa extinta ciencia a vapor» (pp. 12-13). Expuesto en estos términos, el *steampunk* no sería más que una rama de la ucronía, caracterizada por el desarrollo de la tecnología y de la cosmovisión victoriana en una línea histórica paralela a la real, hacia «un futuro alternativo» al nuestro. A esta definición no corresponde, en puridad, más que un único relato de la antología, el titulado «Prisa». En éste, José María Merino da de nuevo muestras de su categoría de gran escritor especulativo al imaginar un presente alternativo en el que la bicicleta es el principal medio de locomoción, con las consecuencias imaginables para la salud de las personas y del medio ambiente, aunque se sugiere que el motor de explosión, ya inventado y de usos limitados por la ley y la costumbre, acabará imponiéndose y configurando una realidad como la nuestra, en la que los accidentes de tráfico provocan más víctimas que todas las demás calamidades artificiales. De esta manera, y aunque no se trate estrictamente del vapor, una tecnología decimonónica se ha mantenido, y la estética *steampunk* no es fruto de la nostalgia, sino algo cotidiano. El resultado es una ucronía ortodoxa, a la que se puede aplicar perfectamente la definición de la misma hecha por Éric B. Henriot como género que «describe de forma metódica universos creíbles y realistas en los que la Historia ha seguido un curso distinto al de la nuestra a raíz de un acontecimiento fundador»³, el cual sería, en este caso, la decisión de primar la tracción humana sobre la mecánica tras la invención del motor de explosión. Además, se trata de una ucronía original. En vez de recurrir a fenómenos históricos célebres y centrados en un personaje histórico concreto (Napoléon, Hitler y, en España, Franco) para ajustarles las cuentas a los enemigos nacionales e ideológicos del pasado, Merino prefiere acometer una reflexión sobre la tecnología y las tendencias subyacentes a las meras anécdotas de las guerras ganadas por unos o por otros, con lo que elude el provincialismo de tantas ucronías. Desde una concepción cosmopolita de la literatura, no hará falta insistir en su interés. Por otra parte, su excepcionalidad en la antología es indicio de un problema de categorización.

Si el *steampunk* es como lo define Palma, sólo la historia de Merino correspondería a tal definición y

2. Según Palma, se invitó a varios escritores a participar en este experimento retrofuturista «escribiendo una historia que suceda en ese entrañable escenario [el siglo XIX], que por otro lado también les facilita la huida del marco social y político de nuestra realidad, avivando ese espíritu cosmopolita y atemporal perceptible en la obra de muchos de ellos». (p. 14)

La antología posee un carácter militante en favor de un filón estético nuevo que se desea dignificar por la vía de los hechos, lo que en literatura equivale a proponer textos que convengan a los críticos del interés del género [...]

3. «[L]’uchronie décrit méthodiquement des univers crédibles et réalistes dans lesquels l’Histoire a suivi un cours différent de la nôtre à la suite d’un événement fondateur», en *L’Histoire revisitée. Panorama de l’uchronie sous toutes ses formes*, Amiens, Encrage, 2004, p. 333.



«El retrofuturismo literario»

Si el *steampunk* es como lo define Palma, o bien la definición es incorrecta, o bien los relatos incluidos no pertenecen al género, lo cual se contradice con el aire de parentesco que guardan.

no podemos por menos de pensar de que, o bien la definición es incorrecta, o bien los relatos incluidos no pertenecen al género, lo cual se contradice con el aire de parentesco que guardan, salvo «Fahrenheit.com», de Andrés Neuman. Ésta es una historia futura, esto es, una narración que adopta el discurso historiográfico para presentar con objetividad escalofriante y sumamente eficaz una catástrofe tecnológica del porvenir, de manera que su ambientación la excluye del retrofuturismo para enmarcarla claramente en la ciencia ficción, y seguramente entre sus mejores ejemplos actuales. Los demás relatos transportan a los lectores a diferentes épocas del siglo XIX. Así, «El arpa eólica», de Óscar Esquivias, opta por la Francia romántica al imaginar en su cuento macabro y grotesco a la vez, a la manera de los de Edgar Allan Poe, a Hector Berlioz como compositor e inventor de nuevos instrumentos, como amante de la música hasta el fanatismo y el crimen. «Flux», de Fernando Royuela, utiliza el pretexto de una primera guerra carlista en vías de ser perdida por los liberales españoles para prolongar sin gran originalidad ni aprovechamiento de las posibilidades intelectuales del asunto la añeja tradición del costumbrismo hispánico, nacido precisamente por entonces. «Gringo Clint», de Fernando Marías, aclimata, por su parte, la modalidad *western* del *steampunk*. Un matón convertido en *cyborg* a vapor protagoniza una historia de venganza que acoge los tópicos de la épica del Oeste norteamericano, tal como los habían dado a conocer los bolsilibros o novelas de duro de José Mallorquí e imitadores, sin muchas más pretensiones y con peor estilo.

Las demás historias se ambientan en la Inglaterra victoriana, como corresponde al *steampunk* predominante. Esa ambientación es lo que más liga a unos relatos muy distintos en cuanto a sus temas y registros. Historias como «Dynevov Road», de Luis Manuel Ruiz, «Animales y dioses», de Ignacio del Valle, «*Lapis infernalis*», de Pilar Vera, e «*In a glass, darkly*», de Marian Womack, intentan reproducir los efectos de las ficciones góticas de la época victoriana, que imitan con mayor o menor habilidad y originalidad más bien escasa. Si hubieran aparecido en una antología de literatura fantástica, sección «gótica», no habría razones para extrañarse. Su publicación en una antología retrofuturista suscita la duda de sí, para sus autores, bastaba con situar la acción en la Gran Bretaña victoriana para creer que han escrito *steampunk*. Si fuera el caso, cualquier narración ambientada en esa época y que imite los modos literarios de entonces pertenecería



«El retrofuturismo literario»

a tal género, cosa que lo ampliaría hasta diluirlo, peligro del que no parece estar exento tampoco el propio *steampunk* anglosajón, por lo demás, y de ahí que la equivocación de considerar retrofuturista una variante de la narrativa histórica sea perdonable en el contexto literario actual. Con todo, uno puede acabar preguntándose dónde radica lo distintivo de la literatura retrofuturista supuestamente representada en el volumen si más de la mitad de la misma es ucronía, costumbrismo o literatura fantástica *stricto sensu*, modalidad a la que también pertenece «*That Way Madness Lies*», de José Carlos Somoza, pese a poner (torpemente) en escena a Lewis Carroll, de acuerdo con la preferencia frecuente de los retrofuturistas por convertir a intelectuales victorianos en personajes de sus tramas fantasiosas. De hecho, la actuación ficcional del creador famoso como héroe de la narración, de acuerdo con la imagen que se tiene de él gracias al conocimiento de sus obras y su biografía, y con ánimo de homenaje no paródico, es tan común que podría pasar por un rasgo esencial del *steampunk* o, en términos más generales, de la ficción retrofuturista. Así procede, por ejemplo, el propio Palma en *El mapa del tiempo* (2008) con H. G. Wells.

De manera análoga a como la figura histórica célebre suele estar presente en las ucronías, el intelectual famoso desempeña seguramente una función similar como punto de focalización de unos conocimientos de los lectores, sobre los cuales se puede construir ficcionalmente la alternativa a nuestro presente (en la ucronía) o nuestro pasado (en el retrofuturismo). Por supuesto, no todas las ucronías recurren a tal anclaje. Ya hemos aludido a la originalidad de Merino en «Prisa» desde ese punto de vista. Tampoco la literatura retrofuturista presenta siempre una figura famosa tutelar. En esta antología, no la hay en «Aria de la muñeca mecánica», de Care Santos, mientras que Juan Jacinto Muñoz Rengel realiza su homenaje a la literatura especulativa inglesa imaginando en «London Gardens» a unos científicos rivales que no remiten a figuras existentes, sino más bien a otros personajes del acervo especulativo decimonónico, como el profesor Challenger de varias novelas de Arthur Conan Doyle, aunque no se pueda afirmar tampoco que exista una correspondencia directa. Muñoz Rengel explota más bien la imagen del científico consagrada por la literatura de la época como un elemento generador de una atmósfera particular, a la que contribuyen asimismo la presentación discreta, al hilo de la narración, de un Londres

La actuación ficcional del creador famoso como héroe de la narración, de acuerdo con la imagen que se tiene de él gracias al conocimiento de sus obras y su biografía, y con ánimo de homenaje no paródico, es tan común que podría pasar por un rasgo esencial del *steampunk*.

eminentemente verosímil o las alusiones a los viajes a Marte con una tecnología basada en el carbón y con la misma facilidad aparente con que se viaja de un planeta a otro en la ficción científica de entonces, lo que a su vez confiere al relato un sabor *steampunk* en lo anecdótico, al igual que los procesos mentales del científico victoriano lo hacen en lo sustancial.

La estructura de «London Gardens» se basa en la reproducción tanto de los procedimientos de los *scientific romances* victorianos como de la mentalidad que se expresa a través de ellos, de forma que los motivos fictocientíficos aparecen como verosímiles en el contexto del pasado en que se ambienta la fábula. La perspectiva del futuro implícita en la ciencia ficción se funde así perfectamente con la perspectiva histórica de la época descrita, con lo que Muñoz Rengel acierta a ofrecer una ficción que sí nos parece auténticamente retrofuturista. A este respecto, «London Gardens» es seguramente una de las narraciones más representativas de la colección, además de ser quizás la que mejor sirve al objetivo de demostrar que el *steampunk* no sólo puede dar sus mejores frutos en el diseño. En unas pocas páginas, Muñoz Rengel hace gala de una capacidad sobresaliente, digna del mismo Wells, de que un mismo texto ofrezca al mismo tiempo una visión sublime de la grandeza y belleza del universo y un acercamiento humano al mismo, gracias a



«El retrofuturismo literario»

una ironía que temple su carácter sobrecogedor, sin renunciar por ello a unas perspectivas intelectuales que sirven de acicate a la curiosidad y el pensamiento. «London Gardens» puede resultar así tan estimulante como una ficción metafísica de Borges, a quien el autor homenajea al reescribir «La biblioteca de Babel», poniéndola al día cosmológicamente, en un pasaje apócrifo escrito nada menos que en un fósil marciano. Nada puede ejemplificar mejor quizás la combinación inextricable de lo sublime, lo filosófico y lo humorístico en «London Gardens», todo lo cual está servido, además, por una prosa de una fluidez cristalina y un ritmo uniforme que indican un cuidado sobresaliente de la escritura. Por un relato tal se justificaría cualquier antología y el mismo género en el que se clasifica. Si consideramos que *El mapa del tiempo*, del prologuista de esta antología, constituye otra cima del género y que la excelencia de estas dos obras, la extensa y la breve, tampoco parece tener parangón ni siquiera en el mundo anglosajón, podremos concluir que el *steampunk* ha encontrado una tierra de elección en España, independientemente del número de títulos que al final se publiquen y de las confusiones que atestiguan esta misma colección, que hacen temer que el género no se vaya a desarrollar en el país por lo que tiene de más profundamente original dentro del campo de la literatura especulativa, sino más bien por la facilidad con que se puede imitar lo que tiene de accesorio, como un acervo de simples decorados para cualquier tipo de historias fantásticas ambientadas en el siglo XIX, con la tecnología de entonces. Por ello, no estará de más tal vez reflexionar sobre el género y, a partir de las obras importantes que ya ha producido el retrofuturismo dentro y fuera de esta antología, intentar determinar lo que caracterizaría a este frente a sus matrices, la ciencia ficción y la ucronía, con las que se suele confundir popularmente. Esta reflexión no es baladí, porque de su resultado puede depender si el *steampunk* y la ficción retrofuturista en general sólo representan una moda más o si significan un enriquecimiento genuino del campo de la literatura especulativa con un modelo genérico autónomo, en contraste con la opinión corriente de que las «narraciones *steampunk* son esencialmente historias alternativas» [«steampunk stories are essentially

Si consideramos la excelencia de estas dos obras, podremos concluir que el *steampunk* ha encontrado una tierra de elección en España

alternate histories»]⁴, esto es, ucronías, en cuyo caso no se entendería demasiado la utilidad del invento, si no es para sacarle partido como etiqueta comercial utilizada para vendernos, con un nombre nuevo y rimbombante, una mercancía ya bien conocida.

El adjetivo «retrofuturista» entraña una paradoja. El prefijo «retro» significa «hacia atrás» y supone, en términos temporales, una mirada hacia el pasado. Lo «futurista», en cambio, remite inequívocamente al futuro. Para resolver la contradicción, podemos considerar que nos referimos a una visión del pasado desde el futuro, cosa que hace lo que podríamos denominar la «historia prospectiva», esto es, aquella en que se imagina una voz enunciativa del futuro que narra su pasado, el cual no es otra

cosa que nuestro porvenir, tal como hace, por ejemplo, el representante de la 18ª especie humana en *La última y la primera humanidad* (*Last and First Men*, 1930), de Olaf Stapledon o, en español, el historiador implícito de la *Historia del futuro desde la llegada del hombre a la Luna hasta la caída del Imperio Galáctico según las obras de los principales autores de Ciencia Ficción* (2004), de Carlos Sáiz Cidoncha, así como el de «Fahrenheit.com», de Neuman, en esta antología. Pero también podemos

invertir los términos de la ecuación. En vez de conjeturar cómo se vería el pasado desde un futuro hipotético, encontramos terreno más firme si utilizamos los testimonios de las anticipaciones pergeñadas en épocas anteriores, en que se imaginaba el cariz de su porvenir, para lanzar a una mirada al futuro desde aquel mismo pasado. De este modo, adoptaremos una perspectiva distinta a la propia de la ficción científica. Ésta implica una mirada al porvenir desde el presente, mientras que nos colocamos en el lugar de nuestros abuelos al escribir o leer ficciones retrofuturistas. Aunque sepamos que la realidad evolucionó de manera distinta a la imaginada por ellos, ponemos entre paréntesis lo presente para situarnos en el mundo ficticio con una actitud semejante a la exigida por la novela histórica, como si estuviéramos viviendo el pasado

4. Lisa Yaszek, «Democratising the Past to Improve the Future: An Interview with Steampunk Godfather Paul Di Filippo», *Neo-Victorian Studies*, 3, 1 (2019), pp. 189-195. La definición citada figura en una pregunta de la entrevistadora al escritor, p. 191.



«El retrofuturismo literario»

desde dentro de él, con la diferencia de que, en lo retrofuturista, no nos identificamos con lo que ocurrió realmente en el pasado, sino con los sueños de futuro que se abrigan entonces, esos sueños que configuraron una enciclopedia de motivos ficción-científicos del pasado a nuestra disposición para emular los suyos desde nuestros días, entre la nostalgia y el distanciamiento irónico. Basándose en tales sueños, el escritor retrofuturista recrea no sólo un presente y un futuro imaginados como lo podrían haber hecho aquellos pioneros de la anticipación, sino también el mismo pasado, en el cual se hacen realidad, en el territorio de la ficción, los temores y las expectativas de entonces. Las especulaciones pretéritas alimentan así nuevas especulaciones que alteran el tejido de la historia mediante la intrusión de una ciencia ficción voluntariamente anacrónica, al obedecer idealmente a la cosmovisión de épocas pretéritas. Así se configura un pasado imaginario mediado por la tradición literaria, en que los autómatas y los *cyborgs* pululan en el siglo XIX o un súbdito de la reina Victoria puede descifrar el lenguaje marciano y atribuir a los habitantes del planeta rojo la idea de la biblioteca babélica de Borges, por ejemplo. Este pasado ilusorio difiere asimismo del hipotético de la ucronía.

La creación de historias alternativas parte de un punto de divergencia, desde el cual el pasado real y el hipotético se van separando hasta que se configura un presente más o menos distinto al que vivimos. Pese a la distancia entre ellos, nunca pierden el contacto. El efecto especulativo de la ucronía depende precisamente de la existencia de un paralelismo virtual entre ambos transcurso históricos. Con independencia del período en que se desarrolle

El efecto especulativo de la ucronía depende de la existencia de un paralelismo virtual entre ambos transcurso históricos. [...] En la historia alternativa, siempre existe una relación dialéctica implícita o expresa con el presente.

La ficción retrofuturista es indiferente al curso de la Historia, al funcionar normalmente en circuito cerrado. Ni los *cyborgs*, ni los viajes a Marte en cohetes a vapor, ni los *golems* mecánicos desencadenan proceso histórico alguno.

la historia alternativa, siempre existe una relación dialéctica implícita o expresa con el presente. Así pues, si esa relación es entre el presente y el futuro en la ciencia ficción y, *grosso modo*, entre el pasado y el futuro en la ficción retrofuturista, tal relación es entre el presente y otro presente en la ucronía. En ésta no se puede evacuar la Historia⁵, la cual es la sombra que no puede dejar de acompañar al universo histórico alternativo, tal como se puede observar en una ucronía como *Danza de tinieblas* (2005), de Eduardo Vaquerizo, cuya fábula, en la que una España tolerante con las minorías morisca y judía ha adoptado el protestantismo y protagoniza un desarrollo tecnológico de aire *steampunk*, no se entiende sin un conocimiento del desarrollo histórico real, tan distinto, del mismo país. En cambio, la ficción retrofuturista es indiferente al curso de la Historia, al funcionar normalmente en circuito cerrado. Ni los *cyborgs*, ni los viajes a Marte en cohetes a vapor, ni los *golems* mecánicos desencadenan proceso histórico alguno; son acontecimientos que no generan un devenir diferente al empírico. Simplemente están ahí, autosuficientes, y no exigen que adoptemos otra perspectiva que no sea la suya, la del pasado. A diferencia de la ucronía, la evolución de las sociedades humanas no es el objeto principal de un género cuya base no es la Historia, sino la propia literatura. La ficción retrofuturista es fundamentalmente metaliteraria, y

5. Escribimos «Historia», con mayúsculas, para designar la sucesión de acontecimientos realmente ocurridos en nuestro mundo real, empírico, y distinguirla de la «historia» como discurso textual.



«El retrofuturismo literario»

de ahí la importancia señalada de los escritores del pasado y de su obra, porque se alimenta de fábulas, no de hechos acaecidos de verdad. La Historia deja de ser un proceso y se convierte en un telón de fondo, en un escenario que exhala un agradable perfume de nostalgia, pero que no afecta gran cosa, en términos de comparación implícita, a la visión del presente. Aunque pueda existir un ánimo crítico hacia la sociedad del pasado descrita, no interviene estrictamente una dialéctica histórica, la cual tampoco resultaría relevante en el esquema genérico de este tipo de ficción. A este respecto, conviene recordar la respuesta de Di Filippo⁶ a la pregunta de cuáles son los puntos Jonbar cruciales del *steampunk*, en la entrevista citada en que se identificaba, abusivamente en nuestra opinión, tal modalidad con la ucronía:

Algunas historas *steampunk* pueden insertarse de forma invisible en el canon sin generar una división ucrónica de la historia. Mis tres relatos de *La trilogía Steampunk* podrían leerse como historias no descubiertas antes que no incurran en contradicción flagrante con las versiones de los acontecimientos que figuran en los manuales. Pero tiene razón al decir que las fantasías más radicales generan cursos temporales alternativos.

En cuyo caso, añadimos, podríamos considerar que esas fantasías radicales son ucronías de ambiente victoriano, mientras que las de la obra *steampunk* canónica de Di Filippo son ficciones retrofuturistas estrictas, en la medida en que el *novum* fictocientífico actuante en un tiempo pretérito queda circunscrito a tal pasado, sin repercusiones en el curso de la Historia.⁷ Unas veces, el escritor simplemente

hace abstracción de ésta, al no preocuparse por sacar las posibles consecuencias ucrónicas de los hechos narrados, por carecer de pertinencia en el género. Muñoz Rengel, por ejemplo, prescinde de ellas en su relato. Otras veces, se circunscribe el alcance de los fenómenos que las innovaciones fictocientíficas imaginadas podrían dar lugar en la sociedad descrita mediante el procedimiento de considerarlas aisladamente, como inventos o descubrimientos que no salen de la esfera de los personajes en juego. Se podría mencionar al respecto el arpa eólica asesina inventada por Berlioz en el relato de Esquivias, que no parece fuera vista por otros ojos que los del compositor Cherubini. En *El mapa del tiempo*, los hilos que se entrelazan en la compleja trama del libro acaban siendo todos compatibles con la historia de la Inglaterra de Wells. Y para mencionar otras obras importantes que son plenamente retrofuturistas, pero que nada tienen que ver con el *steampunk*, recordaremos *La mariposa de latón* (*The Brass Butterfly*, 1958), comedia en que un sabio griego inventa la máquina de vapor y se la ofrece a un emperador romano, el cual rechaza ese y otros inventos, al presentir los futuros horrores de la tecnología, al menos para el autor, William Golding. En España, *La locura de Dios* (1998), de Juan Manuel Aguilera, relata el viaje de Ramon Llull a una urbe asiática tecnológicamente muy avanzada y lo que descubre allí no da pie a un nuevo curso de la Historia europea, dada la destrucción final de aquella ciudad en la ficción. Por último, otras obras de este género ni siquiera afrontan directa o indirectamente la cuestión del conflicto de literatura e Historia, porque no hace falta alterar el curso de esta para crear un universo ficticio propiamente retrofuturista. Basta con presentar una visión imaginaria del futuro desde el pasado que coincida en su mayor parte con la historia real, como hace Tomás Borrás en un relato de aire borgiano cuyo olvido pone de relieve hasta qué punto urge repensar el canon literario español moderno. En «La última novela de Cervantes» (*Cuentacuentos*, 1948), Borrás no sólo se atreve a atribuir un relato de anticipación al supuesto padre de la novela (realista) moderna, sino que hasta lo reproduce, imitando hábilmente su estilo y sin caer en el mero pastiche, de manera que asistimos

6. «Some steampunk can be invisibly inserted into the canon without triggering an alternate history splitting. My three stories in *The Steampunk Trilogy* might be read as previously undiscovered histories that don't flagrant contradict the textbook versions of events. But you're right when you claim that the most radical imaginings produce alternate timelines», en Yaszek, op. cit., p. 191.

7. En una rama de la ucronía (o género paralelo a ésta), la introducción de un *novum* histórico en un momento dado no genera una evolución determinada de los acontecimientos en la esfera pública. Se trata de la «historia secreta», como aquellas en que se imagina que Napoleón no murió en Santa Elena (*Cómo murió Napoleón* [1930], de Augusto Martínez Olmedilla) o que los aztecas enviaron una expedición a la Península Ibérica (*Paraules d'Opòton el Vell* [1968] / *Palabras de Opoton el Viejo* [1992], de Avel·lí Artís-Gener), por ejemplo, a los que se suman numerosas novelas de suspense en que se imaginan conspiraciones o atentados abortados al final, pudiéndose citar a este respecto superventas como *El*

día del chacal (*The Day of the Jackal* [1971]), de Frederick Forsyth. Pero, a diferencia de la ficción retrofuturista, la historia secreta carece de cualquier elemento de anticipación o fictocientífico, además de cualquier perspectiva de futuro. El pasado se observa en ella sin salir de su presente.



«El retrofuturismo literario»

al sueño de su gloria futura del autor del Quijote, quien se ve asistiendo con irónico asombro a los excesos del cervantismo contemporáneo (en los años sesenta del pasado siglo, para ser más exactos, esto es, en un período posterior a la publicación del relato de Borrás, que sería, pues, también de anticipación). La apócrifa última narración de Cervantes, que habría destruido accidentalmente su mujer, reviste un carácter retrofuturista intachable, ya que explota su juego de perspectivas característico, esto es, pone entre paréntesis el presente para observar el futuro del pasado desde ese mismo pasado, con claridad meridiana y sin contaminaciones posibles de un planteamiento ucrónico, teniendo en cuenta el hecho de que Cervantes ve el futuro, nuestro presente, tal como acabó siendo. Si a esto se suma que Borrás presenta al escritor como personaje exactamente en los mismos términos que el retrofuturismo literario posterior, se impondrá por sí sola la conclusión de que esta modalidad ficcional es, con todo, menos nueva de lo que se cree, aunque tampoco quepa negar que sólo hoy, con esta antología y la serie de novelas que se han escrito en los últimos años siguiendo la moda del *steampunk*, puede hablarse de un género definible⁸, que crea sus propios precursores. *Nihil*

8. Aunque pocas cosas hay en literatura más discutibles que la definición de un género temático determinado, quizá sea útil, como simple propuesta para un debate ulterior, resumir en una definición propia las características distintivas de la ficción retrofuturista frente a los géneros especulativos afines. Según esta propuesta puramente taxonómica, la ficción retrofuturista sería aquella que introduce elementos de anticipación o fictocientíficos dominantes como motor principal de la intriga en una trama que se ambienta íntegramente en una época pasada, que protagoniza a menudo una figura intelectual conocida y cuyo desarrollo no tiene repercusiones en la Historia, esto es, no genera un curso histórico alternativo. Esta definición de orden estructural excluiría, pues, parte de lo que se suele etiquetar como *steampunk*, a saber, las ucronías en que se imagina un curso histórico alternativo en que se habría prolongado la tecnología y la cosmovisión decimonónicas (por ejemplo, *La máquina diferencial* [*The Difference Engine*, 1990], de William Gibson y Bruce Sterling, o «Prisa», de Merino), o las obras en que no hay elementos de anticipación, como aquellas que recrean los cronotopos fantásticos y góticos de la literatura decimonónica sin atender a la dimensión de futuro del compuesto «retrofuturista» (por ejemplo, *Las puertas de Anubis* [*The Anubis Gates*, 1983], de Tim Powers, o la mitad de los relatos de la antología española que comentamos). Por su parte, el *steampunk* parece tener más que ver con una ambientación determinada que con unos rasgos literarios estructurales definidos. Como señala Jean-Jacques Girardot en «Le *Steampunk* : une machine littéraire à recycler le passé», en *Cycnos*, 22, n° 1 (2006), <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=472>, «el steampunk se caracteriza sin duda por una estética específica, una atmósfera de ciudad de inicios de la revolución industrial, bañada en una niebla



novum sub sole, pero hacía falta que el sol iluminara el rincón justo... Esta antología lo hace. Ante este servicio que presta, palidecen las deficiencias y las confusiones de la colección, entre las que no parece la menor el que se haya tomado la parte por el todo: a diferencia de lo sugerido por el título, *steampunk* y retrofuturismo no son lo mismo, sino que el primero puede considerarse más bien un avatar contemporáneo y parcial del segundo, el avatar en que el género toma por fin conciencia de sí mismo, inclusive en España. De ahí su trascendencia. ●

que permite camuflar misterios inconfesables, y en la que los personajes que salen de la sombra son todos iconos tomados de la literatura fantástica y la ciencia ficción...» [Le *steampunk* se caractérise sans conteste par une esthétique spécifique, une atmosphère de cité des débuts de la révolution industrielle, baignant dans un fog permettant de camoufler les mystères inavouables, et où les personnages qui sortent de l'ombre sont autant d'icônes empruntées au fantastique et à la science-fiction...].

Así pues, ésta es seguramente una antología «*steampunk*», pero «retrofuturista», sólo lo es a veces.