


LOS MUNDOS POSIBLES DE LA UCRONÍA: UNA PROPOSICIÓN DE SUBGÉNEROS

THE POSSIBLE WORLDS OF UCHRONIA: A PROPOSAL OF SUBGENRES

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 Doležel, 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 Doležel'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 "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

género¹; 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*² 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 *Napoléon y la conquista del mundo, 1812-1832*³ 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).

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

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.

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 verosimilitud⁴, que en literatura significa apariencia de verdad y no factibilidad (Rodríguez Pequeño, 2008: 124). El lector considera 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

⁴Abordar este problema clásico de la crítica occidental desborda nuestro modesto propósito; nos remitimos a la bibliografía citada.

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 Doležel⁵, 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 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:

⁵“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.

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 ucronía⁶: “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 nexo, 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 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

⁶ Traducción propia de las nomenclaturas de este apartado.

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 SWF⁷ 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) “Dysynchronie” : 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.

⁷ 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.

Resumendo, 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*⁸ 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).

⁸ 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.